
3 1761 07367367 5



THÉODORE VERHAEGEN

SCULPTEUR MALINOIS DU XVIIIe SIÈCLE



Dessin

Portrait de Théodore Verhaegen

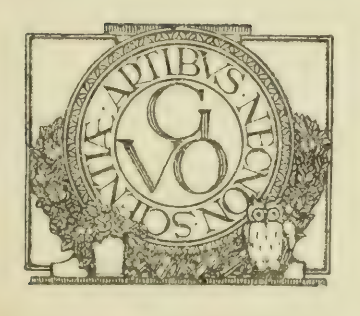
(Malines, Archives)

Théodore VERHAEGEN

SCULPTEUR MALINOIS DU XVIII[e] SIÈCLE

PAR

CAMILLE POUPEYE



BRUXELLES & PARIS
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & C°, EDITEURS

1914


LIBRARY
OCT 06 1969
UNIVERSITY OF TORONTO



THÉODORE VERHAEGEN

Sculpteur malinois du XVIIIe siècle

CHAPITRE PREMIER

Le milieu flamand au XVIIIe siècle. — Malines sous le règne de Marie-Thérèse. — Situation commerciale. — Les industries d'art. — Ère de prospérité pour la fabrication du mobilier religieux. — Le rôle de la sculpture. — Double courant.

Nulle période plus que le XVIIe siècle flamand ne favorisa le faste énorme, pompeux et redondant. L'art d'alors, dans ses diverses manifestations, en est l'image fidèle. L'architecture, la sculpture, la peinture et tous les arts mineurs se coalisèrent une dernière fois pour offrir au monde l'étalage insolemment luxueux de leurs formidables créations. Ce fut l'apothéose fulgurante mais sublime d'un homme, d'un peintre, d'un génie : Rubens.

Véritable Renaissance flamande, cet art baroque, tout en formes plantureuses, en vie exubérante, en décors tapageurs, constituera toujours pour nous la représentation vivante d'une période de culture intense, le portrait vériste d'une race généreuse, libérée enfin de toute contrainte, et l'expression adéquate du culte catholique triomphant.

En réalité, cette époque hautement évocatrice

marqua la fin des persécutions, des révoltes et des pillages. A un siècle de deuil succéda un siècle de plaisir. Aussi déprimante avait été la furie espagnole, aussi radieuse fut la détente. Elle ne dura guère, hélas ! Par des tolérances habiles pourtant, l'ordre de Loyola avait détourné le péril de la Réforme. Partout renaquit l'espoir. Les populations se reprirent à vivre avec joie, avec ivresse, avec volupté. L'un après l'autre, les métiers conquirent de nouveaux privilèges, qui devaient les mettre en mesure de soutenir l'âpre lutte contre la concurrence étrangère. Les communautés religieuses aussi s'épanouirent plus librement et purent songer à réparer les ruines accumulées par tout un siècle de terreur. Les temps troublés pouvaient réapparaître, le pays avait eu un moment de répit pour respirer.

L'ordre de Jésus, lassé d'un vain effort pour faire refleurir encore en un ultime éclat l'art gothique étiolé, tourna les regards vers l'Italie où, après le puritanisme rigide et austère de la contre-réforme, les grâces Berninesques et les frivolités Borrominiennes avaient conquis les faveurs de leurs coreligionnaires latins. Des architectures triomphales mais nobles, majestueuses, sans trop d'emphase pourtant, avaient marqué les débuts du mécénat jésuitique en Flandre. L'aspect bientôt se compliqua et les bizarreries et les surcharges de l'art baroque devinrent les caractères distinctifs du style dit Jésuite, d'après l'ordre religieux qui favorisa son éclosion. Toujours plus étendu, plus absorbant, le courant méridional envahit nos provinces, et après l'Italie, la France, à son tour, étendit son emprise sur l'art flamand. Au souci de grandiose ampleur succéda celui de la plus frivole légèreté. Les grasses redondances devinrent d'aimables caprices. La pompe théâtrale s'éclipsa devant la spirituelle facileté. Le besoin d'éblouir fut étouffé par le désir de plaire. Et le XVIII[e] siècle régna dès lors

dans toute son adorable fantaisie, sa séduction élégante, sa grâce mutine, sa joliesse et sa gaîté.

Après le régime espagnol et ses rigueurs atroces, foulées durant trente ans par toutes les nations et démembrées enfin par la France, les provinces des Pays-Bas, pantelantes et épuisées, échurent, en 1713, à la Maison d'Autriche. Comme sous Albert et Isabelle déjà, une paix relative et un semblant de prospérité succédèrent aux dévastations et à la ruine économique. Le règne de Marie-Thérèse et le sage gouvernement de Charles de Lorraine, malgré d'évidents abus, ont laissé un souvenir d'autant meilleur que les populations avaient été plus éprouvées. Le commerce et l'industrie, favorisés dans la mesure du possible, présentèrent bientôt un aspect moins navrant.

Malines, sous Thomas-Philippe d'Alsace, connut des jours ensoleillés. Le prélat-mécène ayant fait choix de résidence en sa ville épiscopale, eut le souci constant de réveiller, de stimuler et de favoriser de tout son pouvoir les initiatives artistiques et littéraires. Bien des industries, il est vrai, avaient vu sombrer depuis longtemps leur splendeur d'autrefois. Le sac de la ville, en 1580, avait porté le coup de grâce au commerce malinois. Le tissage, si florissant naguère, n'avait pu survivre à la ruine générale. Tous les métiers languissaient. Celui du cuir doré pourtant connut, au début du XVIIIe siècle, une dernière floraison. En ce moment, en effet, Charles Jacobs annota les procédés techniques de cette manufacture, et Boeckstuyns, le premier maître de Verhaegen, chercha à perfectionner les clichés. La dentelle, d'autre part, prospéra et devait atteindre bientôt cet âge d'or où l'Angleterre et la France se disputèrent la malines. La peinture, encore que doucereuse, et la sculpture, quoique maniérée en général, s'efforcèrent, non sans succès parfois, de soutenir leur séculaire renommée. Les lettres,

moins vivantes, luttèrent avec vaillance pour garder tout au moins bonne tournure.

Malines, en somme, respirait le bien-être, et le pays anémié jouissait du repos réparateur. Brusquement tout croula. La politique malheureuse de Joseph II avait miné la forteresse branlante et mal étançonnée d'ailleurs de la paix aux Pays-Bas catholiques. La Révolution brabançonne secoua le joug. Le régime de la Terreur en imposa un pire. Puis le calme se rétablit avec l'aurore d'un nouveau siècle, le XIXe, qui vit s'élever sur toutes ces ruines amoncelées l'édifice prestigieux de la jeune nationalité belge.

A partir du XVIIe siècle, après que se fut calmée la furie dévastatrice des iconoclastes, sous le règne plus prospère d'Albert et Isabelle, les vastes nefs gothiques et les riches églises abbatiales avaient dû renouveler, les uns après les autres, tous leurs meubles et leurs autels, détériorés ou détruits. Cent ans plus tard pourtant, beaucoup de temples présentaient encore un aspect d'indigence, un air de provisoire, une impression d'inachevé qu'on n'y soupçonne plus guère aujourd'hui. Le besoin de luxe toujours grandissant et l'esprit de plus en plus raffiné, joints à une aisance, modeste sans doute mais réelle pourtant, et compensée encore par des goûts dispendieux, favorisèrent les arts somptuaires au service de la religion.

Aussi à l'aurore du XVIIIe siècle, rien encore ne semble devoir entraver cet essor. Les autels s'élèvent encore, toujours plus envahissants, échafaudages gigantesques de colonnes, de portiques et de frontons. Leur silhouette est toujours plus irrégulière, leur structure plus surchargée de statues et d'ornements. Les colonnes elles-mêmes se contorsionnent, garnies de pampres et d'amours. Les frontons se découpent et s'affirment tout en angles saillants, en pittoresques retraits. Même la

ligne droite, qui dominait naguère, recule, se fond et disparaît devant le flot envahissant de courbes tortueuses et ondoyantes, de spirales et de volutes, de soubresauts serpentins et maniérés. Les chaires à prêcher accumulent, comme au siècle précédent, les éléments les plus pittoresques dans leurs figurations allégoriques ou bibliques; mais la double rampe est tortillée avec plus de grâce, la cuve est creusée et tourmentée à plaisir et le dais est déchiqueté follement. Les stalles, les lambris, les confessionnaux et les clôtures sacrifient avec la même désinvolture à l'idéal curviligne, à cette fantaisie séduisante des styles Baroque, Régence et Rococo. Ce ne sont plus partout que licence aimable, séduction piquante et maniérisme léger. La sculpture y devait trouver un aliment surabondant où la virtuosité de ses praticiens put se permettre les plus amusants écarts. Tous les métiers d'art pourtant participèrent à l'opulente apothéose à laquelle les conviait un clergé bienveillant. Dans une dernière floraison, ils se coalisèrent pour créer, en s'éteignant, une morbide mais adorable beauté.

L'archéologie affecta longtemps, à l'égard de cette époque capricieuse et délicate, un mépris aussi absurde que maladroit. Elle répudiait, sans raison aucune d'ailleurs, toute production redevable aux époques du baroque et de la rocaille d'un incontestable charme. Il lui est loisible, certes, de ne pas aimer la surcharge grandiloquente de l'une et la frivolité adorable de l'autre. Il n'est pas admissible toutefois qu'elle dresse une barrière après la renaissance et condamne en bloc tout ce qui l'a suivi.

Pour ne parler que de la sculpture flamande, on peut dire que jamais elle ne fleurît comme au siècle de Rubens. Le style large et puissant du fougueux anversois, durant un siècle au moins, guida tous les ciseaux. Luc Fayd'herbe en fut l'héritier le plus direct,

et, véritable Rubens de la sculpture, il dota Malines d'une école que dut lui envier tout le pays. Langhemans, Vandersteen, Boeckstuyns, entre maints autres, perpétuèrent sa fougue, son opulence, sa belle ampleur. Verhaegen vint ensuite, le dernier rejeton de l'illustre pléiade. Il en eut toutes les audaces, toutes les ressources et toutes les réussites. Mais à côté des qualités de force, il eut celles de la grâce. S'il eut le pouvoir de dominer, il eut aussi le talent de plaire. A l'attitude énergique il opposa parfois la langueur. Verhaegen fut à la fois le maître de la fougue et celui de l'élégance, le chantre de la chair et le poète du sentiment. Et ce sentimentalisme suave qui, tout autant que la puissance peut-être, contribuera un jour à consolider la renommée du grand sculpteur, il le doit à un vieux tailleur de bois du XVIIe siècle, Nicolas van der Veken, de Malines, issu lui aussi de Rubens, par Fayd'herbe son maître, mais plus proche infiniment de Van Dyck, dont il hérita la sensualité ensorcelante et la douceur languide, germes de consomption sans doute, mais dont Verhaegen sut dans son art enrayer les effets nocifs (1).

---

(1) Parmi les notes biographiques parues jusqu'ici sur le sculpteur Théodore Verhaegen, il nous faut mentionner avant tout l'excellent travail de M. EMMANUEL NEEFFS, *Histoire des sculpteurs malinois*, 1876, pp. 263-279.

M. le Chevalier EDMOND MARCHAL, dans son ouvrage *La sculpture et les chefs-d'œuvre d'orfèvrerie belges*, 1895, consacre quelques pages à l'artiste malinois (pp. 546-548) et reproduit son chef-d'œuvre : la chaire de l'église N.-D. d'Hanswyck, pl. VIII.

CHAPITRE II

Naissance de Théodore Verhaegen. — Son père Rombaut. — Enfance de Verhaegen. — Son apprentissage chez Boeckstuyns. — Atelier de Michel Vervoort le vieux. — Séjour chez J.-Cl. De Cock, sculpteur et poète. — Atelier de Kerricx. — Atelier de Plumier. — Verhaegen s'établit à Malines et travaille pour les fabricants de cuirs dorés. — Il se marie. — Son caractère bizarre. — Son ingéniosité et ses inventions. — Son art. — Sa mort. — Sentiments religieux. — Sculpteur sur bois. — Caractères de son art : vigueur, mouvement, grâce. — Son amour de la nature.

Théodore Verhaegen vit le jour à Malines et fut baptisé à l'église Saint-Rombaut le 4 juin 1700 (1). Son père Rombaut était menuisier, sa mère, Marie-Elisabeth van Groenendael, une humble ménagère sans doute (2). Par un travers d'esprit dont son fils devait hériter en une large mesure, Rombaut Verhaegen, quoique plus habile et plus ingénieux en son métier que tout autre ouvrier de la ville, ne voulut jamais se soumettre aux règlements de la corporation subordonnant la franche maîtrise. Ouvrier il était et tel il demeura toute sa vie. Ce caprice nous apparaît d'autant plus inexplicable, que par ses projets audacieux, il émerveilla les patrons les plus experts. C'est ainsi qu'il dressa un plan pour établir

---

(1) *Registre des naissances de l'église Saint-Rombaut*, 1700, 4 junij.

P. Rumoldus Verhaeghen.

M. Elisabetha Van Groenendael.

Infans : Theodorus.

Dnus Theodorus van Eyck hujus metropolitane Capellanus.

Maria Verhaeghen.

M. Emm. Neeffs, *Histoire des Sculpteurs malinois*, p. 263, donne comme date de naissance le 3 juin 1701, se trompant donc d'une année, à la suite de tous les chroniqueurs du xviii[e] siècle.

(2) *Registre matrimonial de l'église Saint-Rombaut, à Malines.*

1698, 9 Aprilis. — Rumoldus Verhaeghe et Elisabetha van Groenendael, mediante dispensatione in 2 bannis et juramento consueto coram Joanne De Wit et Cornelio Van Hagedoren.

sur la Dyle, non loin de la grande grue, un pont tournant fort ingénieusement combiné. Ce qui étonne plus encore, c'est de le voir déployer des connaissances constructives pouvant rivaliser avec celles des ingénieurs les plus estimés du pays. Contrairement à l'avis émis par ceux-ci et en désaccord avec eux, il engagea les moines de Grimberghen à maintenir la tour de leur abbaye, condamnée à la démolition. Il leur fournit à cet effet des moyens fort simples dont la mise en pratique eut un bon résultat, donnant gain de cause au petit menuisier (1). De Marie van Groenendael nous ne savons rien. Le ménage ouvrier habita d'abord la paroisse Saint-Rombaut, mais déménagea bientôt pour celle de Saint-Jean, où Rombaut décéda. L'année après la naissance de Théodore naquit un second fils, qui reçut au baptême, le 10 novembre 1701, le nom de François; mais il mourut le 18 du même mois. Nous croyons que Théodore demeura dès lors fils unique.

C'est donc apparemment dans l'atelier d'un menuisier que s'écoula l'enfance du jeune Verhaegen. Il y prit contact avec la matière pour laquelle il devait professer plus tard une prédilection marquée : le bois, avec sa couleur chaude, sa bonne odeur et sa vibrante sonorité.

---

(1) Door sijnen raed is herstelt den thoren der abdye van Grimbergen denwelken in vallensperijkel sijnde door de ervaerenste bouwmeesters van 't land geoordeeld wirt afgebroken te moeten worden, over welken raed de kloosterlingen en moniken hem met eenige met boter bestrekene sneden brood hebben beloont. — *Korte levensbeschrijf van groote mannen gebortig van Mechelen, bij een vergaedert en de opgemaeckt uyt diversche scrijvers,* door Egidius-Josephus Smeyers en door H. D. V. N. Priester. (Ms de la collection Fr. De Blauw, p. 107).

A la même page encore, nous lisons : van desen Rombaut is tot Mechelen te sien eenen drayenden trap in een huys gestaen in den Brul, gebouwd door Jan-Lucas Fayd'herbe.

Greg. De Maeyer, *Catalogue ofte naemlyst der konstschilders ende beeldhouwers,* pp. 68-69, cite également l'escalier tournant : men eygent hem toe het uytwerksel van den draeyende trap in het huys dat Fayd'herbe gebout, en Croes bewoont heeft, ende dat toebehoort heeft Jonker Pian M. L. en nu besit jonker Sapostele schepene, enz.



Chêne

Chaire à prêcher, par Michel Vervoort, à laquelle collabora Théodore Verhaegen

(Malines, église métropolitaine de Saint-Rombaut)

Nous pouvons nous représenter l'enfant, très tôt déjà, s'amusant parmi les moelleux copeaux qui fleuraient la résine et émerveillé devant les rabotures tirebouchonnantes qui roulaient de l'établi. Nous l'entrevoyons ainsi gagné peu-à-peu au métier, à mesure que s'éveillait l'intelligence précoce, par ces mille riens qui sont les fibres mystérieuses liant la vocation de l'enfant à la profession paternelle. Là sans doute, pour la première fois, il tâta avec une sage circonspection, les ciseaux mordants pendus au râtelier, et qui devaient être les armes à l'aide desquelles il se taillerait bientôt une large célébrité.

De stature moyenne et chétif, mais intelligent, éveillé, malin et nerveux, l'enfant était affligé d'un fond de bizarrerie héréditaire. Son excentricité, au dire des chroniqueurs anciens, lui resta toute sa vie et se traduisait dans les actes les plus journaliers et les plus infimes de son existence. Lever, dîner, coucher, il ne faisait rien comme un autre. Son art seul demeura à l'abri de cette teinte de drôlerie native.

L'âge vint où il fallut lui choisir une profession et le jeune Verhaegen passa de l'inactivité et des jeux de l'enfance aux journées laborieuses de l'atelier. Influencé ou non par les goûts de l'enfant, le choix se porta sur la sculpture, et ce fut dans l'atelier de Jean-François Boeckstuyns que l'apprenti fit son entrée dans le métier. Le sculpteur malinois, plus que sexagénaire déjà, avait été toute sa vie un modèle de probité artistique et de vertu chrétienne. Elève de Luc Fayd'herbe, dont il continua les traditions rubéniennes à Malines, il se distingua par son style large, fougueux et puissant. Dans le but de former la jeunesse aux arts pour lesquels il professait une vénération profonde, les dimanches et jours de fête, après la grand' messe, il réunissait en sa demeure, qui se mirait dans la Dyle, rue des Bateaux,

les enfants d'ouvriers auxquels il enseignait gratuitement le modelage et la sculpture. Ce fut là évidemment que le jeune Verhaegen reçut les premières notions d'art et se distingua rapidement parmi les autres enfants, gagnant ainsi, par sa vive intelligence et ses aptitudes artistiques, la sympathie du vieux sculpteur. Il avait treize ans quand il perdit son père, qui mourut le 10 septembre 1713, à l'âge de 58 ou 60 ans (1). Ce décès dut porter un rude coup au ménage ouvrier. Le paternel Boeckstuyns n'en prit sans doute que plus à cœur l'éducation professionnelle du jeune enfant.

L'apprenti pourtant passa bientôt sous la direction plus virile de Michel Vervoort le vieux, d'Anvers. A différentes époques, ce sculpteur avait travaillé à Malines et, vraisemblablement, il achevait alors le mausolée élevé en l'église Saint-Rombaut à la mémoire de l'archevêque Humbert-Guillaume, comte de Precipiano, mort en 1711. Recommandé par Boeckstuyns et en souvenir de Rombaut Verhaegen lui-même peut-être, dont le sculpteur anversois devait avoir connu et apprécié le talent ingénieux, le jeune disciple quitta sa ville natale (2). Ce changement de résidence semble avoir eu lieu peu après 1713. Il y avait en ce moment surabondance de commandes à l'atelier de Vervoort. On y achevait notamment, pour l'ancienne abbaye de Saint-Bernard, la belle chaire à prêcher qui représente les quatre parties du monde et orne à présent la cathédrale d'Anvers. Doué d'un tempérament nerveux, d'une faculté d'assimilation peu ordinaire et d'un vif désir de con-

(1) *Registre obituaire de l'église Saint-Jean, à Malines.*

1713. 10 Sept. Is begraven Rombaut Verhaegen, getrout met Elisabeth van Groenendael, met een middel v[t].

(2) Peut-être des liens de parenté unissaient-ils les deux familles. Nous savons, en effet, qu'un Jean Verhaegen épousa, le 6 mars 1704, en l'église Notre-Dame au delà de la Dyle, Elisabeth Vervoort.

naître, le jeune apprenti fut rapidement dégauchi parmi les excellents praticiens œuvrant autour de lui. En peu de temps il se rompit à toutes les difficultés du métier, s'en appropriant aisément les derniers secrets. Vervoort avait séjourné dix ans en Italie et son travail s'en ressentait par une noblesse élégante, empruntée à l'art antique et peu courante dans les ateliers malinois de l'époque. Cette qualité devait charmer l'enthousiaste élève.

Les chroniqueurs nous apprennent qu'il passa ensuite chez Jean-Claude De Cock, à Anvers, artiste de bien moindre envergure et qui se distingua parmi ses contemporains comme poète de terroir. On lui doit entr'autres, une pièce de vers sur la destruction par la foudre de l'église des Jésuites, à Anvers. Nous ignorons la date de ce passage d'un atelier à l'autre. Nous ne soupçonnons guère le mobile qui peut avoir guidé le disciple, ni l'avantage entrevu. Il est certain pourtant que la muse cultivée par son nouveau patron ne laissa pas insensible l'artiste malinois, car à son tour il s'adonna à la poésie néerlandaise. Nous devons à sa plume, forcément satirique, chez un aussi incorrigible fondeur, une oraison funèbre du canal de Louvain et mainte autre composition sarcastique (1). Les *Gulde Annotatien* de Meerman faisaient, au dire de Smeyers, les délices du sculpteur. Verhaegen fit encore un séjour à l'atelier de Guillaume-Ignace Kerricx, à Anvers, qui sculpta et plaça, en 1718, à l'église Notre-Dame au delà de la Dyle, à Malines, une chaire à prêcher avec groupe

(1) *Konstminnende wandelinge* dans le « Wekelijksch Bericht van Mechelen », 1783, p. 84. « En had zelver de Dicht-kunde wat geoeffent, waer van men nog eenige staeltiens, wegens de vaert van Loven, in druk bezit ». — GRÉG. DE MAEYER, *Catalogue ofte naemlyst der konstschilders ende beeldhouwers*... « De duytsche vers digting was zijne oefening; men eygent hem toe de lykplechtigheyd over 't sas van Loven, met nog vele andere bytende en scherpzinnige gedigten.

représentant les quatre Evangélistes. Nous ignorons si le disciple malinois collabora à ce travail, mais le fait semble tout au moins très vraisemblable.

Et d'humeur changeante, avide de savoir et de perfection, Verhaegen alla achever son éducation chez le sculpteur bruxellois le plus renommé en ces temps, Pierre-Denis Plumier. Nous supposons qu'il y accompagna, en 1718, Michel Vervoort le jeune, fils de son ancien patron, âgé de 14 ans seulement. Plumier venait de perdre alors son meilleur disciple, Laurent Delvaux, parti en Angleterre. Verhaegen ne demeura pas longtemps à Bruxelles. Plumier, en effet, rejoignit bientôt son ancien élève Delvaux établi à Londres, où il était accablé de commandes. Suivant les chroniqueurs malinois, Verhaegen quitta son atelier bruxellois en 1720 et fut admis la même année à la franchise du métier en sa ville natale (1).

Il n'est guère facile de démêler dans l'œuvre du sculpteur malinois les différentes influences artistiques qu'il subit durant cet apprentissage itinérant. La plupart des maîtres d'alors éprouvaient encore l'ascendant de Rubens, mais tempéré, ennobli chez les uns, sauvagement exagéré chez d'autres. Verhaegen doit sa puissance à Boeckstuyns et sa noblesse à Vervoort. Quant à la beauté suave, il la doit à son propre tempérament d'abord, aux « grâces du chevalier Bernin », ensuite, grâces qui » avaient pénétré l'esthétique *belge* dès le XVIIe siècle et régnaient presque sans rivales dans la première moitié du XVIIIe siècle » (2), et enfin à un maître disparu depuis quelques années, mais qui survivait dans ses

(1) *Konstminnende wandelinge* dans le « Wekelijksch Bericht van Mechelen », 1783, p. 84.

(2) FIERENS-GEVAERT, *Notes sur l'Art Belge au* XVIIIe *siècle*. Dans la revue « Le Samedi » du 24 juin 1905.



Phot. Becker — Chene

Chaire à prêcher

(Malines, église SS. Jean-Baptiste et Evangéliste)

créations, transpositions habiles en sculpture des délicatesses séduisantes de Van Dyck, le vieux Nicolas van der Veken.

En décembre 1721, nous retrouvons Verhaegen à Malines, travaillant, sous la direction de Michel Vervoort, à la chaire du prieuré de Leliendael. Grâce aux paiements, nous pouvons suivre désormais le jeune maître jusqu'au placement du meuble, en juillet 1723 (1). Il n'apparaît plus ici comme l'humble apprenti, chargé de besognes futiles, mais une sorte de collaborateur ou chef d'atelier ayant sous ses ordres des valets et des aides, camarades sans doute de son apprentissage à Anvers. C'est lui qui commande à Malines, car il touche les salaires pour tous. C'est son nom qui est sans cesse mentionné. Vervoort demeurait à Anvers, taillant les grandes statues peut-être, mais trop occupé pour diriger l'entreprise sur place. Nous supposons qu'en ce moment Verhaegen s'établit à Malines et y ouvrit l'atelier qui devait jouir bientôt d'une juste renommée. Il s'attacha dans ce but plusieurs des aides qui travaillèrent avec lui à Leliendael ; nous les retrouvons, en effet, à son service en 1730.

Le bien-être ne semble pas avoir régné toujours dans la famille ouvrière. Vraisemblablement Marie van Groenendael avait, depuis le décès de son époux et durant les années d'apprentissage de son fils unique, éprouvé des besoins d'argent qui aboutirent au prélèvement, en 1725, d'une rente sur deux maisons qu'ils

(1) Alphonse Goovaerts, *Les œuvres de sculpture faites aux* XVIIe *et* XVIIIe *siècles pour l'église du prieuré de Leliendael à Malines*, dans le Bulletin du Cercle Archéologique de Malines, 1892. — Les détails de compte sont extraits d'un livre conservé aux archives générales du Royaume à Bruxelles, fonds du prieuré de Leliendael.

possédaient en commun et habitaient sans doute dans la ruelle aux Chevaux (1).

Afin de se créer des ressources plus abondantes, Verhaegen ne dédaigna pas de mettre son souple talent au service d'une industrie d'art qui vivait alors ses dernières années de splendeur, la fabrication des cuirs dorés (2). Par acte du 25 janvier 1730, les fabricants sollicitèrent du Magistrat de Malines, en faveur de Théodore Verhaegen, l'exemption de la marche, de la garde et du logement des militaires, afin qu'il pût se consacrer en tout temps et avant tout à l'invention de nouveaux patrons et à la taille des matrices servant à repousser les cuirs. Cette dispense lui fut accordée le 30 du même mois. Verhaegen se consacra donc à la création de modèles inédits, ainsi que l'avait fait avant lui son maître J.-F. Boeckstuyns, et comme devait le faire plus tard son disciple Pierre Valckx. Ces compositions, taillées dans une large planche, gravées dans du cuivre ou coulées en métal, ont disparu en général. Les Musées royaux des Arts décoratifs à Bruxelles possèdent une de ces matrices en bois ayant servi à repousser le cuir, ainsi qu'une feuille à fond d'or et dessin polychrome fabriquée sur ce moule. C'est un travail du style Louis XV à ses débuts. Peut-être avons-nous là une planche taillée par Verhaegen à la suite de son engagement. Plusieurs feuilles datant du deuxième quart du

(1) *Actes scabinaux*, S. I, N° 346, f° 39 v°, *Archives*, *Malines*.

A la date du 12 mars 1725, Elisabeth Van Gruenendael, veuve Rombaut Verhaeghen, solidairement avec son fils Théodore Verhaeghen, prélève une rente de 800 florins sur deux maisons situées rue aux Chevaux et ayant issue par un couloir dans la rue de la Montagne.

N'est-ce pas là aussi qu'habita quelque temps Luc Fayd'herbe? (NEEFFS, *Histoire des sculpteurs*, op. cit., p. 169).

(2) Nous devons ce renseignement à l'obligeance de M. A. Jansen, dont l'érudition en ce domaine s'est affirmée par de définitives études. Pour cet acte, voir *Policey-Boeck*, t. VI, 1729-1736, p. 23 v°. Archives de Malines, C, Magistrat.

XVIII[e] siècle, exposées à Malines en 1911 (1), pourraient se réclamer de la même paternité, à juger de la netteté de la taille et de la vigueur du modelé. Mais nous nous aventurons ici en plein domaine de l'hypothèse.

Le 30 juin 1732, Théodore Verhaegen épousa Emérence Van Hoogvorst (2), de trois ans plus âgée que lui (3). Il en eut deux enfants, une fille et un fils, Jean-Théodore, qui devint prêtre et fut nommé chapelain à l'église métropolitaine de Saint-Rombaut.

Nous pensons qu'au début de son mariage, le sculpteur quitta la ville avec sa femme. Son fils et sa fille, en effet, seuls enfants que nous lui connaissions, ne semblent pas être nés à Malines, car nous n'avons pu découvrir leurs noms dans les registres des églises malinoises. Peut-être habita-t-il Ninove pendant quelque temps; il y entreprit, nous le verrons, des travaux fort importants, précisément pendant les années qui suivirent son mariage; il est vrai qu'à la même époque il œuvrait également pour Malines.

Verhaegen travailla presque exclusivement pour les églises et les couvents. Son art fut donc essentiellement au service du culte. La ville de Malines ne semble pas avoir trouvé aussi souvent l'occasion d'encourager le talent de l'imagier. Nous ne relevons, en effet, que deux entreprises lui confiées par l'administration communale. En juillet 1736, il exécuta quatre cartels destinés à orner la cage en forme de bois de lit, recouvrant

(1) La matrice était exposée sous le N° 1069 du catalogue.

(2) *Registre matrimonial de l'église Saint-Rombaut*, 1732. 30 junij, Previà dispensatione super tribiis bannis matrimonio juncti sunt Theodoriis Verhagen et Emerentiana van Houvorst coram me p. Deus pleb. S. Rum. in presentia testium Jôis Anthonij van Houvorst et Jôis Bapte Antoons.

(3) *Registre des naissances de l'église Saint-Rombaut*. 1697. 5 jan.
P. Joannes Ant. Van Hoyvorst.
M. Margareta Bodare.
Juf. Emerentiana.

le tambour du carillon de la tour, et en octobre de la même année, il restaura une station placée près de la fonderie, au rempart de la vieille porte de Bruxelles (1). A l'occasion de l'*ommegang* malinois, enfin, il fut chargé de diriger les travaux de réfection, peinture et menuiserie, au grand arc de triomphe, et de dessiner et modeler le nouveau char représentant le Ciel. Cette dernière entreprise lui valut 300 florins (2).

L'originalité de son caractère, qui donna naissance aux bizarreries et aux caprices par lesquels il ne cessa de se distinguer de ses concitoyens, fut un des regrettables travers du grand artiste. Ses manières en devenaient grossières parfois et son langage trivial. Il était dès lors peu façonné pour avoir ses entrées dans la société distinguée. Les biographes y ont trouvé l'occasion d'émailler la vie de Verhaegen de maint trait nous dépeignant l'homme dépourvu de délicatesse et de bon goût. Comme il plaçait un jour à l'église des Frères Cellites, à Malines, un confessionnal avec une figure peu vêtue tenant un cartel, le supérieur lui en fit remarquer le manque de décence. L'observation déplut au sculpteur, qui écrivit à la craie sur le cartouche. :

Heer bevrijdt dese natie
Van dronkenschap en tentatie.

---

(1) *Comptes communaux* S. 1, N. 411. 1736-1737, f° 145 v° Archives Malines.

Betaelt aen Theodorus Verhaegen vier en veertigh guldens over in Julio 1736 ten dienste deser stadt gemaeckt te hebben vier cartellen dienende aen 't Ledikant van de trommel op den thoren mitsgrs in October van den selven jaere eene staetie in staet gestelt te hebben op de oude Brussel poort veste aen het giethuys.

Per ordtie ende quitte xliiij £.

(2) *Comptes communaux* S. 1, N. 412-1737-1738 f° 147.

Betaelt aen T. Verhaegen mr Beltsnyder dry hondert guldens over gevaceert te hebben 49 dagen in het doen stellen van de stellingen voor de arcken als ook om de arcke doen in staet te stellen door schilders, timmerlieden, etc. mitsgaeders voor het teeckenen ende boitseren van den nieuwen waegen den Hemel.

Per ordtie ende quitte iijc £.





Phot. Fourdin Chene

Le Christ bon pasteur

(Deux aspects du groupe de personnages au bas de la chaire de l'église Saint-Jean, Malines)

Une autre fois, il fit preuve d'un à propos aussi peu louable, mais également piquant et savoureux, vis-à-vis du président du Séminaire. Celui-ci ayant fait une remarque au sujet de la nudité de la figure d'Ève placée sous la chaire de l'église d'Hanswyck, Verhaegen répondit avec sa verve mordante, qu'il comptait bien la revêtir d'une belle soutane à petits boutons, mode introduite par ce président chez les séminaristes. La manie du bon mot l'entraîna aux plus fâcheuses incongruités. Parlant de son fils devenu prêtre, mais plus riche en vertus qu'en esprit, il disait de lui, en faisant allusion à sa médiocrité théologique : Jamais mon fils ne sèmera le schisme dans l'Eglise et ce m'est une bien douce consolation (1). Il n'épargnait d'ailleurs personne, commettant impairs sur impairs, multipliant ses facéties, prodiguant sa verve très fine parfois, mais généralement acrimonieuse, satirique et persiflante (2).

Vraisemblablement, le peuple l'aimait. De souche et d'éducation populaire, jamais il ne s'éleva au-dessus de la plèbe. Il en conserva les idées, les croyances, les ambitions et la rudesse native. Ce n'était là ni une exception, ni un défaut chez les maîtres décorateurs d'autrefois. Ils étaient tout peuple en général, de par leur extraction, leur vie quotidienne et leur manière de sentir. L'art seul les élevait dans une sorte de caste fermée, mais non suffisamment pour rompre les liens, les mille fibres qui les rattachaient à leurs pareils, aux

(1) Nous pouvons nous demander avec raison si ce mot est historique ou si ce n'est pas plutôt une de ces anecdotes courantes au XVIIIe siècle dans la vie des artistes. Nous voyons en effet, que Jean-Théodore Verhaegen de Malines fut promu 126e dans la faculté des arts à l'Université de Louvain, l'an 1758.

Voir *Malinois à l'ancienne Université de Louvain*, par le Dr G. Van Doorslaer. Bulletin du Cercle Archéologique de Malines, 1905, p. 363 et *Mechlinienses viri scientia vel arte aliqua præclari. — Promoti in artibus*, etc. manuscrit (attribué à Bax) aux archives de l'archevêché, Malines.

(2) Emmanuel Neeffs, *Histoires des Sculpteurs malinois*, pp. 264-265.

ouvriers menuisiers, aux gâcheurs de plâtre, aux forgerons. Cela ne les empêchait pas de viser à l'occasion à un idéal très élevé, ni de l'atteindre parfois, réalisant de véritables chefs-d'œuvre et embellissant nos temples du fruit de leur prestigieux talent.

Verhaegen avait gardé de là l'humeur frondeuse, les manières narquoises, la riposte gouailleuse, mais aussi une vision prime-sautière de la vie réelle et la savoureuse rondeur des petites gens qu'il fréquentait. Ce monde devait l'aimer malgré et même pour ses excentricités, ses grosses farces, son persiflage. Et lui, avec sa sensation aiguë de la réalité et sa nature libre, insouciante, avec cet égoïsme monstrueux et inconscient aussi, qui est le fond de tout grand artiste pour qui l'art, émanation de son propre être, est tout, ne s'accommoda jamais d'aucune restriction. Cette indépendance, lui léguée par son père et qu'il afficha si ostensiblement dans son art et dans sa vie, devait lui gagner le cœur des foules. Aussi sa renommée fut-elle sans égale.

Il hérita du petit menuisier autre chose encore que des défauts : une ingéniosité merveilleuse. Aussi excellent mécanicien qu'il était grand artiste, Verhaegen inventa un pont flottant pouvant être établi en moins de cinq minutes, exigeant très peu de bras et supportant le roulage des canons et les plus lourdes charges. Tout l'appareil ne pesait pas plus de 1600 livres. Avec une légère modification, ce pont pouvait servir à franchir les ravins et les torrents (1). E.-J. Smeyers décrit cette invention qui, fort appréciée par tous les connaisseurs, fut acquise par le général des alliés Burmannia. Le maréchal de Saxe examina le prodige à son tour et s'exclama émerveillé : « C'est un grand coup pour un f....

(1) Ce pont figure dans le petit portrait de Verhaegen que nous reproduisons en frontispice.

flamand». Le modèle de ce pont alla enrichir en fin de compte le musée militaire du roi de France. Verhaegen inventa également une machine fort simple, permettant à l'aide d'une sonnette et d'un mouton d'enfoncer rapidement en terre les plus forts pilotis. Mais bizarre en tout, il se garda bien de communiquer son secret à qui que ce fût. Jusqu'à son lit de mort, il refusa de divulguer sa trouvaille et il emporta dans le tombeau mainte invention fort utile, entr'autres un instrument de construction aisée pouvant arrêter toutes sortes de projectiles. Son fils même ne parvint pas à l'émouvoir ni à vaincre cette obstination d'incorrigible original.

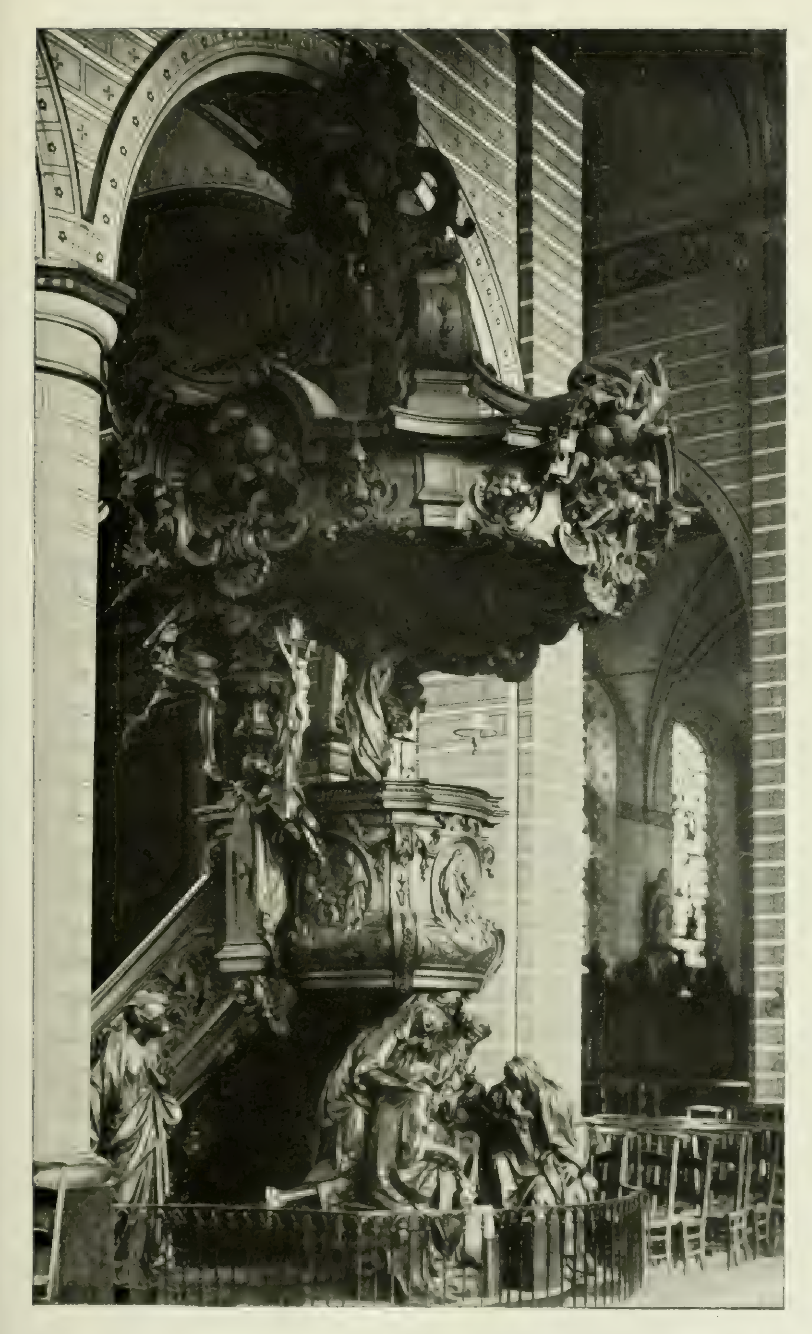
En son art seul il sut être grand. Rapidement il avait conquis sa puissance d'expression, s'assimilant si profondément le peu qu'il devait aux autres jusqu'à le faire sien. A partir de ce moment, tout l'effort de son être chétif devait se résumer à sortir du vague le rêve de vie exubérante qui le hantait. Cet idéal devint l'objet de ses désirs ardents, l'ambition de sa prodigieuse intelligence, le ferment incoercible de ses jours. On peut se représenter aisément l'artiste dans son atelier, petit homme maigre, avec une âme de géant à l'étroit dans sa structure débile, travaillé par tous les feux de la création, s'attaquant à pleins poings dans une sorte d'ivresse furieuse à la boule de glaise qu'il masse et pétrit, qu'il étrangle et tord, campant d'un jet sur la selle de modelage un être qui s'anime, tressaille, palpite et respire. Et dans la fièvre, abattant des journées énormes, soutenu par ses nerfs, il prolongeait cette lutte, émerveillant les disciples les plus vigoureux. Et une à une surgissaient ces formes exubérantes, toutes en bosses et saillies, qui devaient constituer l'immense échafaudage d'une chaire à prêcher et qu'on s'étonnait de voir engendrées par l'être malingre qui les conçut.

Et les études préliminaires achevées, il les répu-

diait, ne conservant comme modèle que l'image qu'il en gardait dans le cerveau. Sans dessin et sans maquette alors, mais sans hésitation et sans erreur, il attaquait le chêne à grands coups de ciseau, faisant voler au loin les éclats, montrant à ses disciples sa prodigieuse habileté et achevant en quelques séances et presque de verve les plus énormes morceaux. De là les reproches que lui font les biographes, de tailler d'un jet un bas-relief sans avoir devant lui ni projet, ni ébauche, entreprenant directement la besogne et l'achevant à mesure qu'il avançait. De là aussi les anecdotes courantes encore à Malines, suivant lesquelles il aurait taillé la chaire d'Hanswyck sans aucune maquette, d'après un simple croquis. De là encore ces légendes qu'il faut mettre sans doute sur le compte de la trop fertile imagination des biographes, qui déplorent que Verhaegen « n'ait pas voulu soumettre son esprit original à l'étude régulière et raisonnée du dessin et du modèle humain : il aurait échappé ainsi, disent-ils, à cet excès de fougue et de sauvagerie qui l'a entraîné parfois dans les exagérations de proportions » (1).

Ce sont là accusations gratuites, en général, reproches faits à un grand artiste qui est de taille à supporter tels assauts de la critique, sous lesquels la renommée de moins grands croulerait. Qu'il ait péché parfois contre la loi des proportions, on ne peut le nier. Nous verrons des exemples flagrants de pareilles négligences quand nous étudierons son œuvre; mais quel est l'artiste qui sut toujours les éviter? Pas plus que M. Neeffs, nous ne pouvons partager les restrictions faites par ces mêmes biographes anciens au sujet des conceptions architectoniques de Verhaegen, qu'ils condamnent comme étant

(1) Emm. Neeffs, op. cit., p. 267. *Konstminnende wandelinge*, « Wekelijksch Bericht van Mechelen », 1783, p. 83.



Phot. J. Van Brabant Chêne

Chaire à prêcher de l'église Saint-Laurent, à Lokeren

trop chargées. Mais c'était là un trait prédominant jusqu'à l'exclusivisme, que ce manque de sobriété, déconcertant peut-être pour les esprits nourris d'académisme étroit ou imbus des principes gothiques les plus austères. Combien légitime pourtant était cette surcharge, manifestation plastique de la pensée intime de l'époque. Verhaegen pas plus que tout autre artiste gravitant dans l'orbe rubénien, ne sacrifia à la pompe. Le maître-autel de l'église Saint-Jean, élevé d'après ses croquis par son élève Valckx, parle pour lui.

Nous voulons bien convenir que Verhaegen, pour certaines figures, ait pu se contenter de faire un projet en argile qu'il négligea par la suite de consulter dans l'exécution en bois. Nous n'admettrons jamais que sans dessins précis et sans maquette il ait pu tailler ces admirables tableaux sculptés, où le relief saille et se dégrade, où les perspectives architecturales se profilent avec une exactitude rigoureusement scientifique et qui constituent peut-être le plus beau titre de gloire du maître incontesté en ce genre dans tout le XVIII[e] siècle flamand. Relevons aussi avec le même scepticisme cet autre trait rapporté par les biographes (1). Verhaegen « ne voulait ni modèles, ni livres, ni gravures, et il ne souffrait ni correction ni observation. Quelqu'un lui ayant dit vers la fin de sa vie que, ne possédant aucune gravure, il devait ignorer complètement l'état de la sculpture antique; cette remarque le piqua au vif et le poussa à acheter une farde (carton) de planches relatives à la statuaire; mais il ne la regarda jamais ». N'est-elle pas délicieuse, cette anecdote, toute empreinte de la bonne verve populaire, qui sait agrémenter si savoureusement la vie de ses enfants favoris. Nous pouvons admettre qu'il y ait eu un fond de vérité dans cette

(1) EMM. NEEFFS, op. cit., p. 266.

historiette, colportée peut-être par l'original Verhaegen lui-même. Mais quand les chroniqueurs lui reprochent son ignorance de l'art antique, il perdent de vue son apprentissage chez Vervoort et négligent de considérer l'esprit tout classique de certaines compositions et figures. Nous croyons que la plupart de ces critiques ont pris naissance, ou du moins se sont propagées, à une époque suivant de près son décès, où la rigidité des principes antiques, le classicisme, gagnait du champ dans tout le monde artistique et cultivé.

Verhaegen était un homme actif. Des productions extrêmement abondantes se succédaient dans sa carrière avec une rapidité déconcertante, prouvant à suffisance la fièvre de travail qui animait cet homme malingre mais vigoureux. Il abattait ainsi des journées qui en eussent terrassé de plus forts, soutenu par ses nerfs, jusqu'au jour où surmené, il tomba, travaillé par la neurasthénie sans doute, incapable de prendre une part active désormais à ses vastes entreprises. C'était en 1744. Il avait formé des élèves habiles toutefois. Ceux-ci purent achever ses travaux tout à l'honneur de l'atelier. Le sculpteur se remit pourtant très vite, car en 1746 il livra son chef-d'œuvre commencé depuis trois ans, la chaire de l'église d'Hanswyck. Le retard dans la livraison fut peu notable; on ne lui en tint nulle rigueur.

Quoiqu'il mourut à un âge peu avancé, la décadence, au dire des chroniqueurs, marqua les dernières œuvres du maître. Bien rares, il est vrai, sont les talents qui soutiennent la lutte pour l'idéal jusqu'à leur dernier jour. A certain moment l'esprit se lasse de chercher, l'œil se détourne de la nature et la main trop habile se borne à répéter désormais les créations de la maturité, avec une virtuosité soutenue, sans doute, mais sans conviction, sans feu sacré, sans passion. C'est le déclin. Au dernier terme de son évolution, à la fin de ses jours, Verhaegen,

toujours plus épris de la grâce féminine et voulant mitiger sans cesse le style large qui lui venait de Rubens par Fayd'herbe et Boeckstuyns, tomba dans la maigreur et dans le maniérisme, mais il eut le sort enviable de ne pas survivre à sa déchéance.

En 1751, Verhaegen avait acquis une grande maison avec dépendances, rue du Cimetière (1). Peut-être souffrait-il en ce moment déjà d'hydropisie. Plusieurs années avant sa mort, en effet, il était enclin à des accès de mélancolie occasionnés par la maladie qui le minait. Jusqu'à la fin pourtant, malgré de passagères dépressions, il conserva son esprit enjoué et moqueur (2). Sa nature robuste, malgré son apparence chétive, aurait eu peut-être encore le dessus, quand frappé d'une attaque d'apoplexie et paralysé à mi-corps, le sculpteur mourut presque subitement, le 25 juillet 1759 (3).

Vraisemblablement, il habitait encore la maison

---

(1) *Actes scabinaux, S. I., N° 372, f° 61 v°. Archives, Malines.*

A la date du 14 septembre 1751, par acte passé devant le notaire J.-J. van den Broeck, Thoédore Verhagen et dame Emerentiana van Hooghvorst, son épouse, achètent une grande maison avec dépendances, située dans la rue du Cimetière (actuellement rue de Stassart), à côté de la maison formant le coin de la susdite rue et de la rue Saint-Jean, et ayant une grande porte comme dégagement en cette dernière rue. A côté de plusieurs petites rentes en faveur d'institutions religieuses et d'une grande d'un capital de 3000 florins, au nom de M[elle] Cleymans, héritière de N. Bosschaert, le prix de cession s'élevait à 2100 florins argent comptant.

(2) *Konstminnende wandelinge,* « Wekelijksch Bericht van Mechelen », 1783, p. 84. — Grég. De Maeyer, op. cit. — Hy was zeer kloek dusdanig dat het scheen dat hy van den strand des doods alwaer hy dikwyls op gewandeld hadt nog zoude afgekomen hebben tenwaar een lamheid of appoplexie zijn half lijf slaende hem straks uyt dit leven rukten op den feestdag van S. Jacob, den 25 July 1759. Alhoewel hij door chagrin geraekt was, tot een waterzucht, heeft hij zynen vrolyken en spottigen aerd behouden tot weynige uren voor zyne dood. Is te St-Jans tot Mechelen begraven op het kerkhof. Voor den lykdienst en mis moest hy ter oorzaken van den grooten stank in het graf gedaen worden, achterlatenden zyne huysvrouw waeruyt hy eenen zoon die Capellaen is van St-Rumoldus en eene dochter alnog levende, geteeld hadt.

(3) *Registre obituaire de l'église Saint-Jean.* — 27 Julius 1759.

Begraeven S[r] Theodorus Verhagen konstigen belthouwer met den dienst van eene tenne kandelaers lijck, man van Jouff. Emerentiana van Hoyvorst.

qu'il avait acquise huit ans avant, mais qu'il venait de vendre en juin 1758, au chanoine Deudon (1). En vue de cette cession, il avait remboursé, en mai, une hypothèque prélevée en 1757 sur cet immeuble (2). Cette vente eut-elle lieu à la suite de revers de fortune? Nous l'ignorons! Toujours est-il que le service funèbre qui lui fut réservé, ainsi que celui qu'avait reçu sa mère, morte en 1754 (3), marquent l'aisance. Verhaegen laissait une veuve (4) et deux enfants, un fils en religion, Jean-Théodore, promu depuis un an dans la faculté des arts à l'université de Louvain, et une fille qui vivait encore à l'époque où écrivit le biographe De Maeyer.

Il était âgé de 59 ans.

Comme la plupart des artistes du XVII[e] et de la première moitié du XVIII[e] siècle dans les Pays-Bas du Sud, Verhaegen limita son activité à des sujets religieux. Les églises et les couvents, en effet, furent pour ainsi dire les seuls clients de l'artiste. En ces temps-là, d'ailleurs, les communautés religieuses encourageaient les arts dans toute la mesure et même au-delà de leurs

(1) *Actes scabinaux, S. 1, N° 379, f° 50 r°. Archives, Malines.*

Le 17 juin 1758, Theodore Verhaeghen et son épouse Emérence van Houyvorst vendent leur maison, située rue du Cimetière, au Chanoine Louis Deudon de l'église St-Rombaut, avec charges de plusieurs rentes en faveur de différentes institutions religieuses de la ville, de peu d'importance d'ailleurs, plus une de 3000 florins en faveur de M[elle] Cleymans, béguine au grand Béguinage, et une somme de 1400 florins comptant. Il y avait donc perte pour le vendeur de 700 florins sur le prix d'achat.

(2) *Actes scabinaux, S. 1, N° 379, f° 40 v°. Archives, Malines.*

Le 17 mai 1758, Théodore Verhaegen rembourse une hypothèque de 727 florins 9 sous, prélevée en 1757 sur sa maison de la rue du Cimetière.

(3) *Registre obituaire de l'église Saint-Jean.* — 21 April 1754.

Begraeven Maria Elisabeth van Groonendael, weduwe van Romboudt Verhaegen, met den dienst van eene tenne kandeleers lyck.

(4) La veuve du grand sculpteur ne continua pas d'habiter la même paroisse, car elle mourut le 3 juillet 1772 dans celle de Sainte-Catherine.

Nous tenons à remercier ici, pour sa bonne obligeance, l'archiviste de la ville de Malines, M. Henri Dierickx, à qui nous devons la découverte ou la vérification de plusieurs détails biographiques.



Phot. Becker Chêne

Chaire à prêcher

(Malines, église Notre-Dame d'Hanswyck

ressources. Aussi les industries d'art religieux vivaient-elles alors les plus belles années de leur évolution tardive. On peut ne pas aimer cette décoration opulente, un peu théâtrale même, dont sculpteurs, peintres, batteurs de cuivre, orfèvres, brodeurs et dentellières dotèrent les temples et particulièrement les riches églises abbatiales, mais l'harmonie qui naquit en général de l'émulation entre les divers corps de métier subjugue et commande le respect. La réhabilitation de l'époque dite baroque, trop décriée encore à la suite des critiques injustes de Milizia et de Quatremère de Quincy, est imminente. Elle s'impose, et l'on peut dire sans trop de présomption, que la critique actuelle y travaille avec une belle ardeur (1).

Verhaegen fut un décorateur de la race prodigieuse de Fayd'herbe, à laquelle nos églises doivent leur magnificence et leur physionomie triomphale. Les créations de Verhaegen, comme celles de son brillant aîné dont elle dérivent, sont empreintes, quoiqu'en ait pensé tout un siècle de pédantisme académique ou de rigorisme archéologique, d'un sentiment religieux sincère et profond. Mais, comme van der Veken dont il a hérité plus d'un trait, notre sculpteur a recherché surtout dans le christianisme la tendresse et l'amour. Le talent de Verhaegen pourtant se manifesta sous des aspects plus divers que celui plus unilatéral de van der Veken. Il fut à la fois le maître de la douceur, de la force, de l'ampleur, de la fougue et du pathétique.

A l'instar de tous les grands décorateurs d'alors,

---

(1) Pour notre pays, le distingué professeur d'art, M. Fierens-Gevaert, a contribué, en une très large mesure, par ses excellents écrits et par ses prestigieuses leçons aux Cours d'Art de Bruxelles et de l'Université de Liège, à la réhabilitation de l'art baroque. Nous lui sommes redevables d'émotions esthétiques très pures qui, sans ses légitimes enthousiasmes, nous auraient sans doute généralement échappé. Nous tenons à lui en exprimer ici toute notre gratitude.

Verhaegen fut avant tout un sculpteur sur bois, l'ameublement des églises comportant bien plus l'emploi de cette matière que celui des marbres et du bronze, plus répandu en Italie. Aucune substance pourtant ne lui rebutait, et nous verrons par la suite qu'il tailla avec une égale aisance de vigoureuses statues en pierre et des bas-reliefs en chêne extrêmement délicats. C'est dans le travail du bois toutefois qu'on peut le mieux juger l'artiste. Il s'y révèle un virtuose brillant, amoureux de cette matière vivante, si riche en reflets, si favorable aux plus folles audaces, si vibrante sous le ciseau. Qu'il la fouillât à grands coups pour faire saillir les plis ou qu'il la caressât amoureusement pour faire frémir la chair, toujours il laissa à nu les rugosités et les pores, qui constituent les rythmes et les accents souverains de la vie des étoffes et de l'épiderme.

Il fut sans conteste un puissant modeleur de glaise. La technique de la terre était générale en Flandre, où elle contrebalança plus efficacement qu'en Allemagne les tendances desséchantes de la technique du bois. Propice par sa nature molle et malléable au modelage des formes amples, souples et mouvantes, la terre eut les influences les plus heureuses sur le travail du bois, qui dégénère si aisément en raideur et en convention, travers qui ruina d'ailleurs l'industrie de nos imagiers du XVIe siècle. La sculpture sur bois du siècle de Rubens semble avoir emprunté au travail de l'argile une régénération où elle trouva tout son envol et sa grandeur. Verhaegen, néanmoins, se garda toujours de retracer trop fidèlement dans le bois les traits de la glaise, pénétré qu'il était de l'idée que chaque matière entraîne des formes spéciales, qu'une substance molle et mate ne peut traduire une conception avec les mêmes lignes qu'une matière dure et brillante. Volontairement, il devait négliger l'esquisse, n'en conservant que l'esprit.

L'art de Verhaegen se caractérise avant tout par sa vigueur, sa robustesse, son énergie latente. C'est un art qui, comme celui de Fayd'herbe, vit de vibrations rubéniennes. Si l'on a pu dire que l'art de Fayd'herbe est du Rubens transporté en marbre, on ne pourra contester que celui de Verhaegen soit du Rubens animant le chêne. Le coup de ciseau, sobre mais éloquent toujours, révèle la sûreté de la main et la largeur de la pensée. Verhaegen est, à la façon de Rubens et de Fayd'herbe, un tempérament impulsif, osant, avec de nobles audaces, faire soubresauter ses créations de la vie fougueuse qui l'animait lui-même, la vie avec toutes ses agitations, toutes ses violences, toutes ses beautés. A ses débuts, sans doute, il eut la passion du mouvement, comme tous les jeunes de son époque. Les défauts mêmes de ces artistes d'alors ne sont le plus souvent que l'exagération de leurs qualités. La plupart, il faut bien le confesser, furent entraînés par le courant, incapables désormais de le remonter, victimes de leurs audaces initiales et trahis par leur prodigieuse habileté. Les œuvres de Verhaegen par contre gardent en général une apparence de paix, grâce à leurs mouvements enveloppés, grâce aussi aux sentiments calmes qu'elles respirent. Et pourtant, jusque devant les œuvres les plus gracieuses, on ressent une impression d'énergie cachée, de vigueur contenue, de santé surabondante. Quelquefois, il est vrai, il fouille la draperie furieusement, il la creuse, la tord et la jette, animé d'une ardeur de lutte, emporté, nerveux et brutal. Visiblement alors il veut frapper les regards par des oppositions violentes d'ombres et de lumières. Et l'étoffe épaisse ou soyeuse, lourde ou impalpable, se meut, coule et ondoie. Ici elle se gonfle en furieux remous et claque au vent, là elle caresse les formes, les épouse, les affermit et leur communique une partie de sa chaleur, de son agitation, les fait vibrer,

en un mot, voluptueusement, mais sans les violenter jamais.

Isolées dans le cadre froid d'une exposition, d'un musée, ces œuvres pourraient nous paraître d'une violence excessive, mais à la place qu'elles occupent ou n'auraient jamais dû quitter, dans l'église, au haut d'un autel, aux flancs d'une chaire à prêcher, adossées à une colonne ou pilier, et vues de loin, baignées de lumière et mangées par l'espace, ces défauts se fondent. Il ne leur reste plus que la chaleur requise par un culte triomphant en voie de renouveau, qui, après les crises de la Réforme et le puritanisme rectiligne de la Contre-Réforme, voulait des églises animées, des rites pompeux et un art vivant, en opposition à l'austère froideur des temples protestants. La raideur mystique et le charme naïf des créations médiévales ne convenaient plus à l'idéal du XVIIe siècle. Peut-on faire un grief aux artistes de l'époque baroque de l'avoir si bien compris. Et quand M. Henry Rousseau (1) constate que parmi ces statues, contribuant à la décoration du mobilier religieux, « il n'en est pas une dont on puisse dire qu'elle soit une « pièce de musée », que « toutes sont conçues en vue d'un ensemble duquel elles ne peuvent être détachées », faut-il considérer cela comme un reproche fondé? Nous ne pouvons l'admettre, ni croire que ce soit là l'intention du savant archéologue! La critique en ces dernières années a revisé les jugements émis sur cette époque par les bonzes du froid académisme, épris de l'antiquité avec passion certes, mais avec un pédantisme outrageusement étroit. On comprend mieux aujourd'hui les libertés, les audaces et les réussites de ces maîtres de la grande décoration.

---

(1) HENRY ROUSSEAU, *La sculpture aux xvije et xviije siècles*. Bruxelles, G. Van Oest & Cie, 1911, p. 44.



Phot. Becker — Chêne

Adam et Ève (détail de chaire)

(Malines, église Notre-Dame d'Hanswyck)

Si d'aucuns dépassèrent la sage mesure, aggravant ainsi les assertions de ceux qui ne voient dans l'art flamand que truculences et emportements; si d'autres versèrent communément dans les exagérations pathétiques, les violences outrées et les sensibleries morbides mises à la mode par les néfastes exagérateurs du grand Bernin, Verhaegen sut toujours commander à sa fougue, et jamais sa science prodigieuse n'a trahi sa sincérité. Jamais il ne tomba dans le relâchement, dans cette facilité vulgaire dont abusèrent parfois les sculpteurs de mobilier, épris de fausse éloquence, d'attitudes déclamatoires et de la recherche de l'effet pour l'effet. Il demeure sincère toujours, distingué et fort, mesuré, choisi. Si la main se montre habile, la pensée se refrène, et pour faciles que paraissent les œuvres, jamais elles ne se départent de la noblesse et de la tenue sans lesquelles il n'est point de véritable beauté. Quoiqu'on ait pu lui reprocher, bien rares sont les morceaux improvisés dont la virtuosité seule constitue le mérite. En un certain sens, l'art fougueux de Verhaegen est plus légitime que celui d'un Bernin et d'un Del Cour, là où ces derniers demandent au marbre ce que seul le le bronze et le bois sont susceptibles de leur donner. Le bronze et aussi le bois, grâce à sa nature fibreuse, autorisent des hardiesses que ni le marbre, ni la pierre ne pourraient tolérer.

Si prodigue qu'il fût de son impétuosité, Verhaegen sut modeler d'adorables morceaux de grâce et de sourire. Avec son sens pénétrant de la volupté des êtres et des choses, il eut le culte de la belle forme, de la ligne suave et de la souplesse d'un corps. Et c'est ainsi qu'il créa, qu'il offrit à la lumière, des femmes robustes peut-être, mais d'un type si juvénile, d'un charme si prenant, d'une si troublante beauté. La femme, il la fit frissonner de regrets en Ève, vibrer d'amour pur en Marie-Madeleine

et s'enfiévrer de désirs pervers en Salomé. Ce sont là formes et sentiments qui semblent mal convenir peut-être à la décoration du mobilier des églises. Ces nudités sur les autels et ces sourires partout semblent au premier examen mal s'associer avec l'idée d'un culte austère et d'une morale rigide. Mais il ne faut pas perdre de vue que ce sont là tolérances avec lesquelles le public d'alors s'était intimement familiarisé.

Verhaegen fut aussi un délicieux interprète de l'enfance. Ses anges grassouillets, tout vibrants de vie aérienne, ses gracieux bambins endormis ou nerveux, espiègles ou recueillis, sont de la même race que ceux immortalisés par le prestigieux pinceau de Rubens. C'est par ses figures de vieillards pourtant que Verhaegen se caractérise le mieux, fait distinguer et apprécier le plus aisément ses productions. Un type surtout, à front quelque peu dégarni, à chevelure abondante, à longue barbe coulante, très onduleuse, aux traits fins empreints de douceur, apparaît souvent dans ses groupes et dans ses bas-reliefs. Un homme plus viril encore et robuste, nerveux, à barbe plus courte, bouclée, aux cheveux drus, au nez busqué, à l'œil vif, n'est pas moins fréquent dans l'œuvre de l'artiste. On y trouve aussi un peu partout un jeune homme, bel adolescent aux traits anguleux, aux joues pleines, imberbe, les boucles longues et très soyeuses, moussant sur les tempes et jusque dans la nuque. Qu'on n'aille pas croire pourtant qu'il règne dans l'œuvre de Verhaegen la moindre monotonie quant au choix des modèles figurant dans ses compositions. Jamais l'artiste ne fut embarrassé de varier ses personnages abondamment. A côté de ces trois types masculins s'en présentent bien d'autres, très caractéristiques pourtant de l'art du maître.

Fervent traducteur de la vie, le sculpteur fut aussi un ardent admirateur de la nature. Et quand dans ses

bas-reliefs il lui est permis de muser autour de quelque sujet champêtre, il le fait avec une émotion si attendrie, avec une poésie si intense, que l'œuvre devient un rêve pastoral, avec ses collines, ses lointains estompés, ses arbres touffus et ses nuages mouvants. Mais l'animation du paysage s'impose, car il faut instruire, et son ciseau trouve pour cela des accents, des sonorités et des éloquences rubéniennes.

Verhaegen, en somme, est un artiste puissant, original et fécond. Avec ses facultés inventives intarissables et ses moyens d'expression souples, hardis et variés, il a eu toutes les audaces et toutes les réussites. Son œuvre entier est la manifestation d'un art sain et violent, dont une plénitude de formes non excessive est le caractère dominant. Avec une dextérité ensorcelante, il a modelé tout ce que lui suggérait son cerveau dans la fièvre créatrice. Il mania le ciseau avec une rare perfection parfois, avec aisance toujours et jamais sans entrain. C'est ce qui lui a permis de réaliser toutes ses visions de beauté avec la même fantaisie originale, la même simplicité exquise et la même spontanéité, dont la sculpture du XVIII[e] siècle ne fut pas coutumière.

CHAPITRE III

La chaire à prêcher. — Collaboration de Verhaegen à la chaire du prieuré de Leliendael. — Chaire de l'église Saint-Jean, à Malines, avec groupe du Bon Pasteur. — Chaire de l'église Saint-Laurent, à Lokeren, avec groupe de Jésus parmi les docteurs. — Chaire de l'église Notre-Dame d'Hanswyck, à Malines, avec groupe de la chute d'Adam et Ève.

Théodore Verhaegen s'est imposé tout particulièrement à l'attention de ses contemporains et à l'admiration de la critique actuelle par la construction de chaires à prêcher. L'histoire de la chaire en Belgique ne prend à vrai dire cours qu'au XVIIe siècle, quand une ère de paix vint succéder aux troubles religieux qui avaient entraîné la dévastation de bien des églises. Aux premiers siècles de l'ère chrétienne, les ambons faisaient office de chaires à prêcher. A l'époque ogivale, la chaire se composait d'une cuve circulaire, ou plus généralement polygonale, pédiculée ou suspendue en encorbellement à une colonne ou à un pilier. L'abat-voix n'apparut qu'au XVe siècle, timidement encore, en forme de pyramide, de pinacle, de clocheton. A partir de la fin du XVIe, mais principalement au cours du XVIIe siècle, son usage se généralisa. Les chaires de l'époque gothique, autant à peu près que les rares confessionnaux qui existaient alors, eurent particulièrement à souffrir des iconoclastes. Ces énergumènes les anéantirent impitoyablement; aussi leur nombre est-il excessivement restreint en Belgique. On en compte encore quatre en tout, dont une hors d'usage, provenant de l'église d'Alsemberg, est conservée aux Musées royaux du Cinquantenaire, à Bruxelles. Une deuxième, se trouvant à l'église de Nieuport, fut restaurée jadis dans de mauvaises conditions. Il en reste une à l'église de



Phot. Becker

Chêne

Confessionnal

(Ninove, église abbatiale)

Watermael et une quatrième, la plus remarquable assurément, à l'église de Roucourt.

Le XVIIe siècle, succédant à une période d'insensées dévastations, fut par excellence le siècle du renouvellement du mobilier religieux. Pour le confessionnal et pour la chaire, ce fut un siècle de création vraiment. Très simple d'abord, un objet de bonne menuiserie, la chaire à prêcher s'enrichit peu à peu de toute la fantaisie, disons de toute la débauche ornementale caractéristique du siècle de Rubens. La cuve et les rampes de l'escalier s'ornent de ces rinceaux opulents propres au règne de Louis XIV. L'abat-voix, de plus en plus considérable, gagne en richesse, devient toujours plus décoré. Puis à mesure qu'on approche du XVIIIe siècle et qu'on s'y engage, l'élément pittoresque s'affirme par des groupements de statues, qui prennent peu à peu la prépondérance sur le meuble lui-même.

Alors surgissent ces vastes ordonnances, montant avec essor jusqu'à la naissance des grands arcs, accumulations énormes de rochers, d'arbres, de personnages et d'animaux. Un véritable paysage se développe au bas, avec des ruines ou des rocs, au milieu desquels se meuvent des figures herculéennes, enveloppées de draperies que le vent fouette; des feuillages touffus accrochant les nuages forment le dais. La cuve elle-même parfois n'est plus qu'une tribune naturelle, faite de branches tressées ou taillée dans la paroi rocheuse. Et ce sont alors des audaces d'arrangement pittoresque, d'invention artistique, de riche fantaisie, dont les plus beaux exemples sont à trouver dans les églises abbatiales et dans les grandes collégiales du pays flamand.

L'œuvre la plus ancienne à laquelle collabora le jeune Verhaegen, est la *chaire à prêcher de la chapelle du prieuré de Leliendael,* placée depuis 1810 à l'église métropolitaine de Saint-Rombaut, à Malines. Quelques chroni-

queurs, et à leur suite M. Emm. Neeffs, attribuaient l'entreprise au sculpteur malinois J.-F. Boeckstuyns et lui donnaient comme aide, peu important d'ailleurs, Théodore Verhaegen, qui aurait œuvré sous sa conduite (1). M. A. Goovaerts (2) après eux a retracé l'histoire complète de ce travail, qui fut confié au menuisier malinois Jean Verhuyck. Les plans soumis par cet artisan n'ayant pas satisfait le prévôt du prieuré, celui-ci s'adressa à Michel Vervoort le Vieux, d'Anvers. C'est ainsi que Verhaegen, qui avait été le disciple du sculpteur anversois, après s'être dégauchi simplement chez Boeckstuyns, collabora à l'œuvre. Verhuyck et son neveu firent la menuiserie, achetèrent et débitèrent le bois destiné à Vervoort, qui devait tailler les statues. Verhaegen seconda ce dernier et se fit aider à son tour par François Van Elewyt, François Coppens et Rochas, ses anciens condisciples à l'atelier Vervoort.

Il n'est donc pas excessif de chercher à déterminer la part de Verhaegen dans l'exécution du projet conçu par le sculpteur anversois, d'autant plus que, étant considérés les paiements qui lui furent effectués, cette part a dû être assez importante. Nous savons, en effet, qu'il toucha, pour lui et pour ses aides, 793 florins sur

---

(1) Emm. Neeffs, op. cit., p. 258. Le biographe ici considère Boeckstuyns comme l'auteur principal de la chaire, son plan ayant subi quelques modifications de la part de Michel Vervoort d'Anvers. Dans la vie de Verhaegen, p. 274, il dit : « Le 13 janvier 1722, le jeune artiste toucha 7 florins 14 sous pour avoir travaillé pendant cinq jours et demi à ce meuble, sa part dans l'achèvement de cette œuvre est donc de peu d'importance ».

Dans son *Inventaire historique des tableaux et des sculptures de Malines*, p. 65, M. Neeffs écrivit, en 1869, que « l'œuvre fut faite d'après les plans de Michel Vervoort ou Van der Voort, d'Anvers, (et que) Vervoort fut aidé dans la réalisation de sa pensée par Jean-F. Boeckstuyns et par Théodore Verhaegen ». Nous ignorons ce qui a déterminé M. Neeffs à reviser cette opinion par la suite.

(2) Alphonse Goovaerts, *Les œuvres de sculpture faites aux* XVII[e] *et* XVIII[e] *siècles pour l'église du prieuré de Leliëndael, à Malines*, dans le Bull. du Cercle Archéologique de Malines, 1892.



Phot. Becker

Bois peint et doré

La Récolte de la Manne, tabernacle

(Malines, église Saint-Rombaut)

les 3910 florins 2 sous que coûta l'entreprise entière, le bois compris (1). Le plan avait été fourni par Vervoort le 29 octobre 1721. Verhuyck avait entamé aussitôt la menuiserie, qu'il mena à bonne fin le 5 juillet 1723, date probable du placement de la chaire (2).

Il est très difficile pourtant de faire le départ entre plusieurs mains dans une entreprise semblable. Les éléments de comparaison immédiate nous manquent et il y faut tenir compte de l'inspiration d'un seul maître et de l'influence à laquelle ne peuvent se soustraire les disciples. Il se peut toutefois que Vervoort ait abandonné à son habile élève, travaillant sur place, une bonne partie de l'œuvre, se réservant l'exécution du groupe principal, notamment la Conversion de Saint Norbert, renversé de son cheval et peut-être les personnages du calvaire couronnant le rocher (3). La figure féminine symbolisant l'Humanité en pleurs, assise au pied du calvaire, avec une torsion des reins que nous retrouverons dans une terre cuite, et les bustes d'Adam et Ève, surgissant de derrière les feuillages d'un figuier qui tapisse la paroi rocheuse, s'apparentent assez étroitement aux œuvres postérieures de Verhaegen pour nous

---

(1) *Historische saemenspraeke over de Stadt van Mechelen, tusschen Pipinus ende Ludolphus, de selve stadt door wandelende.* Mechelen, bij Joannes Franciscus van der Elst. — Den predikstoel gesneden in schrynhout in het jaer 1720 door Theodor Verhaghen, alsdan maer 19 jaeren oudt, in den naeme van Jan Francis Boeckstuyns synen eersten meester (alsoo Verhagen alsdan noch geen vrij meester en was) is aenmerkensweerdig, ende wort bij de constliefhebbers zeer geacht om syne ongewone maniere ende gedacht.

Il était donc de tradition, vers le dernier quart du XVIII[e] siècle, que Verhaegen eut une très large part dans l'exécution de cette chaire. Nous lisons encore dans les notes biographiques faisant suite aux *Extracten uyt het proces tusschen Meester Lucas Fayd'herbe ende de kerkmeesters van de Metropolitane kerke van St-Rombout*, p. 196, que Verhaegen exécuta « dans l'église de Leliendael, la partie supérieure de la chaire à prêcher, en 1720, n'ayant alors que 19 ans ».

(2) Pour les détails de comptes, voir ALPHONSE GOOVAERTS, op. cit.

(3) La fin de la note (1) n'accorde-t-elle pas jusqu'au calvaire même à Verhaegen?

autoriser d'avancer son nom à leur sujet. L'expression vive du visage, le modelé ferme des chairs, mais particulièrement l'ondoiement de la draperie, riche en jeux d'ombre et de lumière, et qui accuse bien plus qu'elle ne les voile les formes sapides mais juvéniles de la jeune femme éplorée, plaident en faveur de cette attribution.

Le travail purement décoratif du rocher, du figuier, du pommier et du nuage accroché aux branches et formant abat-voix, fut exécuté sur place, on n'en peut douter. C'est là apparemment la part de Verhuyck et des aides de Verhaegen, dont les noms, sauf celui de Rochas, s'attacheront au chef-d'œuvre qu'il tailla en 1730 pour l'église Saint-Jean à Malines. L'attribution au jeune sculpteur malinois d'une partie des statues de la chaire de l'église Saint-Rombaut est indéniable, vu la répétition et l'importance des paiements. Pour délimiter cette part et désigner les morceaux, les données positives manquent et on ne peut que risquer des hypothèses hasardeuses, gratuites. Nous n'oserions en aucune manière les utiliser comme point de départ à d'autres essais comparatifs, qui mèneraient aux attributions les plus fantaisistes.

La *chaire de vérité de l'église des Saints-Jean-Baptiste et Evangéliste* à Malines, quoique bien belle en ses détails, n'est pas encore d'une ordonnance aussi harmonieuse, aussi décorative, ni surtout aussi pondérée que celle par laquelle Verhaegen devait s'illustrer quelques années plus tard. Elle date de 1736. Le groupement principal représentant le Bon Pasteur parlant au peuple, est remarquable, certes, tant par sa composition rythmique que par l'intensité expressive et la beauté plastique. Mais la cuve, de style Louis XIV, est maniérée quelque peu, et l'abat-son, malgré d'évidents soucis d'allègement dans l'alternance de ses frontons circulaires et de ses

saillies anguleuses, demeure lourd et écrase l'ensemble. Ce dais, trop important et surchargé de prétentieux volutes, qui se rejoignent et se résolvent en un vase insignifiant, est une concession malheureuse faite par l'artiste à l'artisan, au menuisier, que Verhaegen était de par son éducation première et qu'il demeura toute sa vie. Ce couronnement, en effet, est un prodige de menuiserie audacieuse, une sorte de gageure constructive, se maintenant en équilibre sur le portique d'entrée sans qu'aucun lien le rattachât à la voûte ou aux murs. Deux grands séraphins en plein vol, de part et d'autre du portique, et sous chaque fronton circulaire deux gracieux angelots, unissent leurs efforts pour maintenir la lourde pièce dans l'espace. L'idée est délicieuse vraiment, et il est regrettable que l'aspect trop massif du dais ait trahi l'artiste dans son originalité même (1).

La cuve, comme les rampes de l'escalier, est ornée d'arabesques, mais s'embellit en outre sur les trois faces d'un médaillon, où sont taillés, en un relief fort délicat, les personnifications des vertus théologales, l'Espérance et la Foi, et le baptême du Christ par saint Jean. Des angelots mutins, qui jouent et qui regardent, semblent soutenir la cuve du battement léger de leurs ailes naissantes.

Au bas, six figures de grandeur nature, groupées avec une entente parfaite des nécessités décoratives, constituent au point de vue plastique la partie la plus importante de l'œuvre. Une houlette à la main, un large manteau lui ceignant la taille, le Bon Pasteur, au milieu de ses brebis, adresse au peuple la bonne parole. Son regard s'est arrêté sur une jeune femme

(1) Il est bien entendu que cette idée n'est pas nouvelle. En 1718, Kerricx l'adopta dans l'abat-voix de sa chaire de l'église Notre-Dame au delà de la Dyle, à Malines. Or, nous avons vu que vraisemblablement Verhaegen collabora à ce travail.

assise à sa droite. Un gros bambin se presse craintivement contre le genou maternel et un vieillard à longue barbe, au visage ravagé, au torse voûté mais puissant, la contemple. A la gauche du Sauveur est assis un homme d'âge mûr, aux cheveux abondants, à la barbe bouclée, type qu'on retrouve fréquemment dans l'œuvre du sculpteur. Derrière lui se tient debout, appuyé au roc et penché en avant pour mieux entendre les paroles du Seigneur, un gracieux adolescent dont les formes fondues encore et presque efféminées sont modelées avec beaucoup de suavité. Toute la figure du Bon Pasteur respire la majesté. Son beau visage, empreint d'une divine sérénité et d'une tendresse infinie, mérite d'être rangé parmi les plus expressifs que tailla l'artiste. Sans complications ni remous exagérés, le manteau se drape autour du corps et fait valoir par la vigueur des plis, profonds et fouillés, la tunique unie qui s'ajuste sur un torse souple et musclé. De ses lèvres viennent de tomber les paroles symboliques : Myne schaepen hooren myne stem (Jo. X, 27). Et l'assistance écoute avec une ferveur mêlée de discrète vénération. Les regards se concentrent, les têtes se tendent en avant, et tout le groupe s'ordonne par des mouvements d'ensemble et des gestes expressifs, harmonieusement réglés.

La jeune mère constitue un beau morceau de virtuosité par son attitude expressive suspendue au bord de l'action. Ses vêtements hardiment drapés accusent le galbe puissant du corps. Le glissement inquiétant mais voulu de la robe dévoile l'épaule et fait saillir la gorge. La tête toutefois, attachée à un cou raide et long, est mal posée. C'est le type de femme cher à Verhaegen, type quelque peu plantureux, aux chairs grasses mais fermes pourtant, et que l'artiste exprime avec la même joie, la même exubérance que Rubens. Toutes les femmes que ses doigts ont pétries, que son ciseau a

taillées, sont robustes. Elles ont le visage plein, d'un ovale épais, les lèvres charnues, les bras forts, les bustes opulents, les cuisses larges. Et malgré cela, elles restent nerveuses et souples, sans que jamais la robustesse paralyse le mouvement exprimé ou latent mais libre toutefois. Car en véritable disciple des doctrines rubéniennes, Verhaegen professa que tout mouvement emprisonné est un mouvement mort, et toute statique apparente, instinctivement et fébrilement, il la rend par un dynamisme caché. Grâce à ce don et si ardente que soit sa fougue et si joyeusement qu'il s'y abandonne, il reste maître de ses figures et de ses groupes, dans leurs formes comme dans leur élan toujours savamment réglé.

Cette chaire à prêcher, nous l'avons vu, présente certaines lourdeurs, quelques gaucheries, mais ce sont là peccadilles insuffisantes pour rompre le charme qui s'en dégage. Elle conquiert dès lors tous ceux accessibles à semblable beauté. Le 3 juillet 1736, Verhaegen avait signé le contrat par lequel il s'engageait à mener à bien, à raison de 2600 florins, la vaste entreprise. En 1741 seulement eut lieu le placement, mais, par suite de quelques modifications, entr'autres l'exécution d'une balustrade non prévue dans le projet initial, l'œuvre fut payée 2856 florins 6 sous (1). En 1799, elle

---

(1) *Jaerboeken der Parochiekerk van de HH. Joannes-Baptist en Joannes Evangelist binnen Mechelen, getrokken en bij een vergaedert, etc.* door den Heer Gaspar Josephus de Servais (Ms. Archives de Malines). — Den 3 July 1736 besteden aen het maeken van een nieuwen predikstoel den pastoor en kerkmeester, Theodor Verhaegen, beeldsnijder nam het selve aen voor de somme van zes en twintig honderd guldens courant, welken moest gemaekt en gesteld zijn met alle zijne toebehoortens binnen de drij jaeren, hebbende alsdan daer over een contract gemaekt, waer op hij alle jaeren op kortinge zoude ontvangen twee hondert guldens courant, mits hem vijf hondert guldens gereed geld zoude betaelt worden om hout te koopen. Dezen predik-stoel verbeeld den goeden herder; het gedagt is schoon uytgevonden en de corniche van den hemel is waerlijk een proefstuk van schrijnwerkerey welke weynige zouden kunnen naboetsen.

Dan wierd nog bij gemaekt eene balustrade komende onder ronts om den

fut vendue et rachetée, pour compte de l'église, au prix très modique de 65 livres.

Ainsi que l'ont fait remarquer MM. Neeffs et Marchal, il existe incontestablement plus d'un lien de parenté entre la *chaire à prêcher de l'église Saint-Laurent à Lokeren* et celle que nous venons de décrire. Les deux œuvres se placent d'ailleurs à la même étape de la carrière du maître (2). Cette analogie toutefois se borne surtout à des dispositions constructives à peu près pareilles, à l'identité de l'ordonnance générale, du tracé architectonique. Dans la chaire de Lokeren, comme dans la précédente, un groupement de personnages bibliques occupe le bas. La cuve ressemble à celle de Malines. Un dais gracieusement découpé, qui paraît maintenu en l'air par des anges, présente le même équilibre audacieux. Il est également surmonté de volutes qui se rejoignent sous un vase fleuri. Ici encore l'exécution est remarquable et la composition harmonieuse ; le dais néanmoins écrase moins l'ensemble.

Le groupe du bas représente l'Enfant Jésus retrouvé par ses parents au milieu des docteurs. Le petit Christ est un gracieux éphèbe dont les formes juvéniles s'affirment sous les plis larges ou menus des moelleux vêtements. Le visage robuste, empreint de pure sérénité,

---

voors predikstoel, en eenige nieuwe scrolwerken, zoo dat den predikstoel met dit bij gemaekt werd, in 't geheel heeft gekost 2856-19 stuyv.

A la fin du volume nous lisons :

Den 20 Juli 1799 wierden alle de meubelen der kerk verkogt en zijn door last van den heer Cuypers ingekogt door Frans Scheffermeyer, als volgt :

(suivent tous les meubles avec le prix de vente et le montant de l'estimation, sous le n° 12, nous relevons :

	inkoop	geschat
den predikstoel en het Capelle van O. L. V. daer achter	65,-	32,-.

(1) Henry Raepsaet, *Sculptures en bois de l'église de Saint-Laurent, à Lokeren,* dans le Messager des Sciences, des Arts et de la Bibliographie de Belgique, 1854, pp. 501 à 516.



Phot. J. Fourdin Bois peint

La Cène (Détail de tabernacle)

(Malines, église Saint-Rombaut)



Phot. Becker Chène

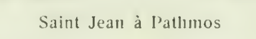
Saint Jean à Pathmos



Phot. Becker Chène



Martyre de saint Jean l'Evangéliste



(Malines, église SS. Jean-Baptiste et Evangéliste)

s'éclaire d'un regard qui subjugue les esprits et prévient la contradiction, au même titre que la profondeur de la parole et l'éloquence du geste. Les docteurs, vieillards à barbes soyeuses et ondulantes, sont enveloppés de manteaux magistralement drapés, qui noient les contours osseux dans l'abondance des plis fermes, ondoyants, à cassures savantes, à mouvements variés. Conquis aux explications du jouvenceau, ils ménagent à peine leur enthousiasme devant ce prodige d'érudition. Ils sont là cinq, assis ou debout, la tête enturbanée, groupés avec une science discrète mais très réelle. Penchés en avant avec les attitudes qui conviennent à leur état d'âme, ils ont déposé leurs lourds volumes, enroulé leurs manuscrits, et ils écoutent, graves, avec une attention fervente, où se mêle l'admiration et la repectueuse soumission. Ces savants constituent sans aucun conteste la partie la plus remarquable de l'œuvre. Verhaegen, qui excellait dans la représentation des vieillards barbus, semble encore s'être surpassé ici. Derrière le groupe apparaissent les parents de Jésus. Remplis d'inquiétude, ils cherchent l'Enfant, et les voilà arrêtés, Joseph d'une part, Marie de l'autre, étonnés de le retrouver en si docte compagnie. Lui, le vieillard débonnaire, au visage osseux, à l'œil doux et timide, regarde hésitant. Elle, jeune et très gracieuse, marque sa surprise par un geste aussi naturel que ravissant. Son manteau a glissé jusqu'aux hanches, où l'étoffe s'amasse en fortes saillies, faisant valoir davantage la finesse de la robe qui moule le buste et dont les plis retombent moelleusement sur le sol. On pourrait reprocher peut-être à cette figure féminine certaine raideur dans l'attitude et un manque de féminité dans le visage plein. Ce sont là défauts flagrants rachetés quelque peu pourtant par la largeur du coup de ciseau. Ce groupe ne le cède à aucun autre de notre artiste. Le bois y est modelé comme un orga-

nisme vivant, pétri avec fougue dans l'ardeur créatrice. Les qualités narratives que présente l'œuvre ne se peuvent trouver qu'exceptionnellement dans les productions du XVIII[e] siècle flamand. L'action y est exprimée avec clarté, alimentée par d'indéniables études de la vie. Verhaegen avait plus que tout autre, ce talent de grouper les figures, de les lier, de les unir et de rendre ainsi ses compositions vivantes, naturelles.

Trois bas-reliefs ovales ornent la cuve à volutes : Le Christ accueillant les petits enfants, le Christ confiant à saint Pierre le soin de son troupeau et le Christ devant l'incrédule Thomas. Ces simples anecdotes sont racontées avec sobriété et précision. Les nombreux anges et les deux grands séraphins qui soutiennent le dais, par leur vivacité, leurs attitudes sémillantes et leur grâce mutine communiquent à tout le couronnement un élan, une légèreté aérienne presque, dont l'absence serait préjudiciable à l'œuvre. Cette chaire fait honneur à l'imagier malinois. Elle témoigne une fois de plus de son habileté technique de sculpteur, de ses solides connaissances de menuisier, mais surtout de son imagination inépuisablement féconde. L'exécution de ce travail, qui remonte à l'année 1736, coûta 3500 florins. Le montant en fut prélevé en partie sur une somme de 25000 florins prévus pour la reconstruction de l'église, brûlée en 1719, et avancés par Barbe Persoons, veuve de J.-B. Backx, de Malines; le complément provenait de donations faites par des personnes charitables (1).

---

(1) Henry Raepsaet, op. cit. L'auteur donne les pièces justificatives ci-après : « Item betaelt aen sieur Theodorus Verhaeghen, de somme vijf en twintig ponden thien schellingen, twee grooten en zes deniers, ter rekeninghe van syn entreprise over leveringhe van de Predicstoel, gelijke somme van wylen den heere pastor Van Laere, ten behoeve van den kerkenbauw, in leeninghe hadde geadvanceert tot het doen de minderinghe van de 25000 guldens, op den kerckenbauw.

» Item, betaelt en wort alhier nogh voor uytgeven gebracht de somme van

En 1739, le sculpteur participa à un concours pour l'érection d'une chaire à prêcher à la cathédrale Saint-Bavon, à Gand. Nous ignorons tout de ce projet qui fut rejeté pour celui du même Laurent Delvaux dont Verhaegen avait pris la succession à l'atelier de Plumier, vingt ans plus tôt.

Le chef-d'œuvre de Verhaegen en cette catégorie de productions religieuses est incontestablement la *chaire à prêcher de l'église Notre-Dame d'Hanswyck* à Malines. Elle date de 1743. Autant que l'œuvre de Delvaux à Gand, ce monument peut prétendre au premier rang parmi les « chaires pompeuses où les Flamands ont déployé si magnifiquement leur métier, leur faste décoratif, leur génie du pathos pittoresque » (1).

L'artiste y a représenté la chute du premier couple. Au pied d'un arbre, élancé et touffu, dont les racines noueuses veinent le sol rocailleux, dans un enclos limité par une haie sèche ou clayonnage, Adam et Ève, après la faute, s'abandonnent au désespoir. Les tonnantes paroles de la condamnation divine retentissent encore à leurs oreilles et ils sont là accablés, anéantis. Jéhovah maintenant s'adresse au serpent et, animé d'un juste courroux, lui lance l'anathème. Superbe d'élan fougueux, le corps tout ployé et les bras écartés violemment, le Créateur s'avance plein de menaces vers le démon tentateur. Tandis que l'une main, d'un geste impérieux, cloue au sol la bête immonde à gueule de dragon, qui rampe lourdement au bas du roc, l'autre désigne la Femme qui lui écrasera la tête et qui tient dans ses bras l'Enfant Jésus, brandissant la croix de la rédemption.

---

hondert seven en tachentig ponden, achtien schellingen groote, so vele betaelt is aen S. Theodorus Verhaeghen, beelthouder tot Mechelen, in volle voldoening van restat van de somme gedependeert hebbende van den nieuwen predickstoel synde het resterende gejont door verscheyde carative persoonen ».

(1) Fierens-Gevaert, *Notes sur l'Art Belge au* XVIIIe *siècle*, op. cit.

L'épais nuage portant le Très Haut, enveloppe le rocher, façonne la cuve réservée au prédicateur et forme l'abat-voix, percé par les branches touffues de l'arbre qui abrita la première faute. Et dominant le tout, entourée d'un gracieux essaim d'anges pareils à de petits pages ailés empressés auprès de leur reine, la Vierge monte au Ciel, les bras tendus, le manteau soulevé en larges plis, avec tout l'élan que donne l'amour maternel qui la consume.

Rien n'est gracieux comme cette conception d'un gros nuage grassement modelé, dont chaque creux est fleuri du sourire d'un ange et tout animé de la vie turbulente et de la grâce aérienne des chérubins. Il semble s'en élever un délicieux ramage d'oiselets enchanteurs. D'aucuns volètent sans autre objet que d'alléger les contours arrondis de la nue de toute l'agitation espiègle de leurs membres potelés ; d'autres s'y plongent, planent et glissent, accrochés aux rameaux feuillus. L'un semble porter le médaillon qui encadre le buste de Marie avec son Enfant, l'autre tient une banderole qui se déroule avec légèreté (1), un troisième étaye de son corps tendu un écusson finement découpé. Une lourde draperie retombe en plis somptueux sur la cuve, encadre le groupe maternel, qui n'est pas sans certaine lourdeur, et dévale des degrés rustiques taillés dans le roc. Des nuages roulants forment la rampe de cet escalier rocailleux. Verhaegen s'est révélé ici non seulement un admirable metteur en scène cherchant par tous les moyens à réaliser sa vision de la beauté, mais encore un incomparable ordonnateur de pompe jésuitique.

L'ensemble est prestigieux, les masses sont équilibrées avec une entente parfaite des exigences décora-

---

(1) Elle portait la légende : « Zij zal uw hooft verpletten (Gen. cap. III) », remplacée aujourd'hui par le même texte en latin (Emm. Neeffs, *Inventaire*).



Phot. Becker | Chene

Banc d'œuvre Sud

(Malines, église SS. Jean-Baptiste et Evangéliste)

tives; mais c'est dans le bas, toutefois, où se déroule dans toute son âpre solennité le premier drame humain, que la maîtrise de l'artiste éclate de souveraine façon. Adam, assis sur le rocher, se tord les mains douloureusement, découvre un visage angoissé et lève au ciel son misérable regard chargé de repentir. Ève, debout à ses côtés, courbe le front, cache ses traits éplorés et ramène sur son opulente poitrine les boucles frissonnantes d'une soyeuse chevelure. Des rameaux de figuier ceignent leurs reins, voilant de feuilles largement étalées leur nudité honteuse désormais. Cela est simple, sans recherche, mais poignant d'humaine détresse.

Adam est le bel animal humain, au corps robuste, sans musculature excessive, souple et sain. La tête est belle aussi, idéalement, d'une beauté non point correcte et froide, mais vivante et sensible plutôt, une beauté expressive, qui fait du visage humain le miroir de l'âme, reflétant dans toute leur intensité les crises émotives de l'être pensant et souffrant qu'est l'homme. Ève est une exquise fleur de chair comme les aimait Rubens, une belle créature amplement épanouie, de santé florissante, aux bras solides, aux reins souples, aux hanches plantureuses, aux jambes admirables, pareilles à des colonnes puissamment galbées. Avec sa tête adorable, faite pour sourire, mais si jolie pourtant dans la douleur, la première femme, si joyeusement sertie dans son agreste décor, constitue un morceau de bravoure où Verhaegen s'affirme un praticien génial. Être tout de grâce exquise, délicieusement épanoui à la clarté des premières aurores, cette femme aux corps merveilleux, aux chairs sapides et grasses et aux gestes pudiques, est un hymne à l'amour, à la jeunesse, à la beauté; mais c'est aussi la mère tragique du genre humain, vouée désormais aux luttes et aux souffrances, loin de l'Éden perdu. Et c'est là une sauvegarde de chasteté dans la contemplation. Ce groupe

de deux figures, où la distinction entre les aspects différentiels du nu chez l'homme et chez la femme est indiquée avec une finesse raffinée, révèle chez le sculpteur une connaissance approfondie du corps humain, une merveilleuse aisance d'exécution, une sûreté de ciseau incomparable.

Le désespoir tranquille de nos premiers parents constraste avec l'élan impétueux de Jéhovah, dont l'attitude subjuguante, le geste impérieux, le visage sévère, l'expression d'une intensité presque tragique conviennent au maître du monde trahi par ses créatures, et dont les paroles tonnantes font encore frémir le premier couple atterré. Une barbe puissante s'étale sur sa poitrine, un ample manteau, largement drapé, s'enroule sur le bras droit et barre les reins, faisant valoir, par la puissance des plis profondément creusés et par l'intensité fougueuse des remous, la vigoureuse charpente qui revient au Tout-Puissant. Si le sculpteur donna ici libre cours à son amour du tumulte et des violents contrastes, il fut particulièrement heureux en opposant à ce majestueux olympien, dont le courroux ébranle le monde, l'harmonie discrète d'une œuvre toute de tendresse encore que de douleur. Dans toute création où un artiste a mis beaucoup de lui-même, une indéfinissable irradiation spirituelle nous révèle, derrière la matière inerte, témoignage momentané de son activité, l'existence de l'âme créatrice de l'auteur. Et c'est le cas ici.

Il faut voir cette œuvre par un ciel clair mais nuageux, quand par la haute coupole de l'église fusent en traînées de lumière grises ou poudroyantes d'or, les rayons alternants, enveloppant les formes luxuriantes d'ombre ou de clarté, les pétrissant amoureusement et les violentant tour à tour. L'ordonnance entière vit alors d'une vie intense et les ombres s'échappent ou se replient au fond des creux, où l'œil les suit pour s'y reposer

délicieusement. Les ombres aiment les chefs-d'œuvre. Elles s'y attardent, leur font une parure, sans jamais s'alourdir dans les fossettes qui leur sont des nids. Si la lumière doit communiquer aux œuvres sculptées la vie sensible, l'ombre, complice de l'artiste, leur donne des caresses sereines ou passionnées, chastes ou perverses. Avant que le sujet même intéresse, l'œil ici est captivé par l'harmonie discrète des ombres et des clairs, par le rythme, la symphonie du mouvement extériorisé ou latent. C'est là l'effet d'une œuvre puissante, et Verhaegen s'y avère dans toute la force, dans toute l'impétuosité de son talent, subjugué lui-même, lui qui nous subjugue à son tour par l'exubérante santé des modèles de Rubens.

Cette chaire, fruit de la belle virilité de l'artiste, Verhaegen s'engagea à l'achever en déans les trois ans, moyennant paiement de 4000 florins. Une description minutieuse, consignée au contrat signé le 14 mai 1743, arrêtait le programme. Le placement en fut effectué avec un léger retard, du 15 octobre au 24 décembre 1746, et le règlement final des comptes eut lieu le 18 mai 1747, grâce à la générosité de M. Alexandre-Joseph Rubens, trésorier de S. M. à Malines. Ce descendant du grand peintre anversois supporta, en effet, en majeure partie, les frais de la vaste entreprise, coopérant ainsi à l'édification d'une œuvre toute vibrante encore de la pensée féconde de son glorieux ancêtre.

CHAPITRE IV

Les confessionnaux, stalles et boiseries. — Confessionnal de l'église de Ninove. — Tabernacle de la chapelle du prieuré de Leliendael. — Bancs d'œuvre de l'église Saint-Jean, à Malines. — Lambrissage des nefs latérales de l'église de Ninove. — Lambrissage du transept sud de l'église Notre-Dame à Termonde.

Au cours des XVIIe et XVIIIe siècles, le triomphe de la Renaissance et du style baroque donna naissance à mainte composition mobilière très remarquable dans les églises du pays flamand. Nous avons vu la vogue des vastes chaires à prêcher. Les confessionnaux, les stalles et les boiseries ne méritent pas moins notre admiration et contribuent en une très large mesure à rehausser la beauté des églises. Les sculpteurs trouvèrent là mille ressources pour déployer leur incontestable talent. Les dossiers des stalles et des lambris se composèrent de panneaux savamment menuisés et ornés d'arabesques d'abord, de bas-reliefs pittoresques ensuite. Des colonnettes, aux chapiteaux composites ou corinthiens, aux fûts droits ornés de gracieux rinceaux ou torses et vitinés, séparaient les panneaux. Elles furent remplacées bientôt par des termes à bustes angéliques, par des cariatides ou même par des statues libres. Les mêmes éléments constructifs ou décoratifs séparaient les compartiments des confessionnaux qui, dans leur conception actuelle, ne furent introduits en nos provinces qu'à l'extrême fin du XVIe siècle. Le XVIIe siècle connut l'apogée du confessionnal demeuré très constructif encore, le XVIIIe ne conserva aucun scrupule et transforma ce meuble en une composition sculpturale prodigieuse parfois. Les confessionnaux de l'église de Ninove détiennent sans contredit le record de la débauche ornementale.



Phot. Fourdin

Chêne

Groupe de personnages écoutant le Christ

(Détail du bas-relief : Sermon sur la montagne)

Ancienne abbatiale des Prémontrés, sous le vocable des saints Corneille et Cyprien, *l'église de Ninove* constitue certes un des ensembles les plus prestigieux qu'ait laissés le style baroque en notre pays. Autels, boiseries, confessionnaux, orgues, tout y est riche, opulent, harmonieux. Aussi ne peut-on assez regretter le déplacement de la magnifique chaire à prêcher qu'on admire aujourd'hui à l'église Saint-Pierre à Louvain. L'initiative à laquelle est dû cet ensemble aussi grandiose que peu ordinaire revient à l'abbé Ferdinand Van der Haeghen, un de ces mécènes éclairés, ne reculant devant aucuns frais pour rendre leur église digne en tous points d'un culte toujours plus pompeux (1). Verhaegen de Malines eut la part de lion dans la réalisation du riche ameublement projeté pour l'embellissement du temple. Le 9 avril 1736 fut conclu un accord (2) pour la fourniture d'un lambrissage destiné aux nefs latérales et celle d'un confessionnal richement sculpté à placer au fond de la nef méridionale, près de l'entrée de l'église. En 1749, comme nous le verrons plus loin, il reçut la commande des deux autels du transept, ainsi que de ses boiseries.

---

(1) T. Cte DE LIMBURG-STIRUM, *Notice sur l'église de l'ancienne abbaye des Prémontrés, à Ninove*. Dans le Messager des Sciences Historiques, 1874, pp. 76 à 85.

E. SOENS, *De kerk van Ninove en haar mobilier*. Dans les Annales de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand, à Gand, 1907, t. VIII, pp. 215 à 258.

(2) E. Soens donne les pièces justificatives suivantes :

9 April 1736. — Idem Verhaghen nobis designavit operis scrinarii sculptura decori prototypum, applicandi parietibus sive muris ab utraque parte navis ecclesiæ. Sculpturam ipse Verhaghen ex lignis a se emendis pro tribus millibus sexcentis florenis, scriniaria vero magistri Norbertus André et Josephus Roosens ex lignis à nobis procurandis pro mille quadringentis viginti florenis elaborare acceptarunt (fol. 109).

Id. Conveni cum Theodore Verhaghen sculptore Mechliniæ pro sede confessionali struenda in ecclesia nostra, ab organi parte dextra, quam conficere et perficere acceptavit cum omnibus et singulis figuris, ornamentis, appendentibus et dependentibus conformiter delineationi suæ nobis exhibitæ, pro summa mille quingentorum florenorum.

Le *confessionnal* a pour sujet une gigantesque manifestation allégorique de la Foi (1), et ne conserve plus rien de la sobriété qui caractérisait encore ces meubles au siècle précédent. Il ne garde plus de sa forme initiale et indispensable en quelque sorte, que la division en trois compartiments, dont celui du milieu est réservé au confesseur et ceux de côté aux pénitents. Les entrées en sont gardées par deux génies ailés placés sur des volutes. L'un tient le glaive et les balances de la Justice, l'autre le calice de la sainte Eucharistie. Un dais, avec courtines aux plis fouillés, maintenues par deux anges accroupis sur le lambris dorsal, abrite les compartiments. Latéralement sur deux grands enroulements de feuillages, sont agenouillées deux figures, d'un côté saint Pierre repentant, de l'autre Marie-Madeleine éplorée. Au-dessus du dais, la boiserie du fond se résout en un fronton cintré, portant sur un acrotère le Rédempteur. Au bas du fronton, du côté de saint Pierre, est perché le coq, chantant au pied de la croix que dressent deux angelots. Du côté de Marie-Madeleine sont posés un crâne et un fouet; un chérubin y tient un écusson élégamment découpé. Et surmontant l'ensemble, le triangle symbolique de la Trinité s'inscrit dans une gloire de rayons.

On peut reprocher à Verhaegen d'avoir perdu de vue l'objet du meuble et de s'être laissé entraîner par son amour des formes surchargées et contournées, de l'ordonnance pompeuse et théâtrale. Il faut ajouter pourtant à sa décharge qu'il garda toujours et malgré tout le souci de l'harmonie d'une silhouette et du rythme des lignes, si capricieuses fussent-elles. Manifestement, il s'est grisé ici de son métier dont il n'ignorait aucune des ressources, même les plus subtiles. Il a

(1) Henri Rousseau, *La sculpture aux xvij^e^ et xviij^e^ siècles*. Bruxelles, Van Oest et Co, 1911, pp. 42 à 44.

réalisé avec une témérité suprême la vision de folle magnificence qu'il portait en lui. Et ce faisant, il sacrifia à l'esprit, mettons au défaut de son époque. Mais nul n'y échappa ; et peut-on condamner en bloc tout le XVIII[e] siècle pour avoir été le siècle du rococo?

Le Christ constitue un beau morceau de sculpture par l'attitude élégante et aisée du corps, puissamment musclé, mais tout en lignes coulantes néanmoins, barré d'une draperie que le vent emporte en remous vibrants. Le torse est souple, les jambes vigoureuses et les mains vivantes, tendues en un geste d'accueil bienveillant. Expressive par la pose, la figure l'est bien plus encore par ce regard qui s'abaisse avec infiniment de douceur vers la pécheresse repentante. Celle-ci, agenouillée, presse sur son sein nu les boucles épaisses d'une opulente chevelure. Enveloppée de la plus admirable draperie, elle présente une silhouette flexueuse particulièrement jolie. L'étoffe tremble, s'agite, vit et palpite avec les formes qu'elle habille, qu'elle épouse et qu'elle révèle à nos yeux charmés. Le visage plein, encadré de ses mèches soyeuses, est levé vers le Christ, le regard implore, le geste plaide et le corps tout entier vibre d'amour et d'éternels regrets. Saint Pierre, vieillard robuste, chauve et barbu, d'une observation si sincère avec l'humble contrition que marquent le visage ravagé et les poings tordus douloureusement; les génies ailés, beaux adolescents aux formes juvéniles et les angelots aux chairs souples et plissées, modelés avec amour, complètent cet ensemble remarquable où tout, jusqu'aux courtines mêmes, est taillé avec une virtuosité qui en dit long sur l'habileté du grand sculpteur malinois.

Au fond du compartiment central sont sculptées les armoiries de l'abbé Van der Haeghen. Sur un écusson l'artiste inscrivit les mots : *Venite ad me omnes qui laboratis et onerati estis et ego reficiam vos*. Or, suivant

la légende, au lendemain du placement de ce confessionnal, on y découvrit un nouveau-né abandonné. Et Verhaegen, radieux, fit remarquer au prélat que cet événement confirmait l'à propos de l'inscription (1). L'œuvre valut à l'artiste 1500 florins.

Trois ans plus tard fut commandé à Jacques De Koninck, élève de Bergé, un confessionnal pour la nef nord, ayant la même ordonnance générale. Les figures seules diffèrent. La Vierge remplace le Christ. Ses parents, sainte Anne et Joachim sont agenouillés aux places occupées dans le meuble précédent par Pierre et la Madeleine. A l'entrée des compartiments enfin se dressent deux génies ailés symbolisant la Foi et l'Espérance. L'exécution, encore que remarquable, est sensiblement inférieure à la prestigieuse réalisation de Verhaegen; l'inspiration, à toute évidence, si pas le projet même, vient de lui.

Nous ne pouvons passer sous silence une figure d'*ange,* taillée en chêne et formant lutrin, qui appartient à la même église et qui fut exposée à Gand (L'Art Ancien dans les Flandres, 1913) (2) comme une œuvre de Théodore Verhaegen. C'est là évidemment un erreur, car rien ne rappelle ici le faire de notre artiste malinois. M. E. Soens (3) nous apprend d'ailleurs que ce lutrin, commandé par l'abbé Ferdinand de Moor à un sculpteur anversois, fut mis en place le 25 décembre 1695, donc avant la naissance de Verhaegen. Il importe de veiller à ce que pareille attribution ne s'accrédite.

Avant d'entamer l'examen des stalles et boiseries, nous devons revenir ici sur une œuvre dont nous considérons à présent comme erronée aussi l'attribution qui

---

(1) G. De Mayer, op. cit.
(2) N° 1293 du catalogue.
(3) Op. cit., p. 227.

a cours. Dans une étude (1) que nous avons consacrée à Nicolas van der Veken, nous avons, suivant en cela les chroniqueurs anciens et la critique moderne, mis à l'actif de ce sculpteur de la fin du XVIIe siècle, un petit *tabernacle provenant du prieuré de Leliendael* et placé aujourd'hui sur le maître-autel de la cathédrale de St-Rombaut. L'œuvre, qui est dissimulée sous l'armoire contenant la châsse du patron de l'église, se distingue par ses formes gracieuses de style Louis XIV, mais particulièrement par les deux bas-reliefs qui en décorent les faces : *La récolte de la manne au désert* et *la Dernière Cène.* Nous avons fait remarquer à ce propos que l'œuvre constituait une exception dans la carrière artistique de van der Veken. Depuis lors, ce tabernacle a été extrait de sa cachette, pour figurer en bonne lumière à l'exposition de Malines en 1911 (2). L'attribution dès lors nous parut douteuse. Nous croyons pouvoir affirmer aujourd'hui, après une étude comparative scrupuleuse, que la paternité en revient à Verhaegen plutôt. L'identité de conception décorative avec les autres travaux de notre artiste, la mise en œuvre des mêmes ressources techniques pour l'exécution du bas-relief et principalement la présence de personnages qui apparaissent fréquemment chez Verhaegen, confirment notre manière de voir actuelle.

Il suffira, pour admettre la nouvelle attribution que nous proposons aujourd'hui, de comparer la jeune femme au lourd nimbe rayonnant de la Récolte de la manne à la Sainte Vierge d'un dessin de chaire signé T. Verhagen, et aussi le Christ de la Dernière Cène, au saint Joseph de ce dessin, ou encore au saint Jean-

---

(1) C. POUPEYE, *Nicolas van der Veken, sculpteur malinois du XVIIe siècle.* Malines, L. & A. Godenne, 1911, paru dans le Bulletin du Cercle Archéologique de Malines et dans les Mémoires du Congrès Archéologique, 1911.

(2) *Catalogue de l'Exposition d'art religieux*, Malines, H. Dierickx, 1911, n° 114.

Baptiste prêchant de la tribune sud de l'église Saint-Jean à Malines.

L'erreur des biographes s'explique d'autant mieux que ce petit chef-d'œuvre offre tous les caractères de grâce frisant la mignardise, de souplesse flexueuse et de distinction raffinée qu'on trouve en germe chez van der Veken et qui se développent au plus haut degré chez Verhaegen. Celui-ci se révéla, en effet, le disciple fidèle et fervent, quoique indirect, du vieux sculpteur malinois.

Verhaegen, sans sacrifier pourtant la vérité et la nature, poussa ici jusqu'à son expression suprême cet art du bas-relief pittoresque que Ghiberti avait fait revivre dès le xve siècle en Italie. Si les deux compositions sont nettement dissemblables, toutes deux pourtant témoignent d'une sûreté de main surprenante. Dans le premier sujet la nature et l'atmosphère jouent un rôle prépondérant, dans le second le décor se réduit à un fond d'architecture d'une sobriété toute classique. Le tambour du tabernacle, en pivotant sur son axe central, présente ainsi tour à tour à la vue les deux bas-reliefs qui le décorent, encadrés de gracieux volutes fleuris et de têtes ailées de séraphins.

Dans la *Récolte de la manne au désert* les personnages groupés à l'avant-plan sont taillés en un relief puissant. Celui-ci se dégrade à mesure que les figures reculent, jusqu'à devenir un simple tracé à l'horizon, où le profil angulaire des tentes et les formes élancées des cèdres se découpent sur les nuages accumulés. Le sculpteur a promené ici le burin avec une légèreté surprenante, achevant tout jusqu'au fini le plus précieux. Et malgré cela, la facture reste large et les formes puissantes. Les hébreux barbus, aux torses musclés, qui entassent la manne dans les corbeilles, l'exquise jeune femme, gracieusement drapée, qui presse avec tendresse son



Phot. Becker — Chêne

Banc d'œuvre Nord

(Malines, église SS. Jean-Baptiste et Evangéliste)

beau bambin bouclé, gardent, malgré leurs dimensions réduites, une grandeur qui les apparente aux importantes figures en ronde bosse que sculpta Verhaegen.

Dans la *Dernière cène,* la composition présente une sobriété à laquelle ne nous a pas accoutumé le XVIIIe siècle. Les apôtres rangés autour de la table où gît l'agneau pascal, sont drapés avec une entente parfaite du clair obscur. L'artiste les a saisis sur le vif dans l'attitude, avec le geste et l'expression qui révèlent leur ferveur et trahissent les différences de leur état d'âme. Alors que les figures d'avant-plan saillent en ronde bosse, celles du fond, avec le Christ au centre, sont burinées en un relief très bas, sans rien perdre pourtant de leur vigueur. Tout cela est d'un art tressaillant de vie et d'une technique prodigieusement virile. Le premier bas-relief est doré et brillant. Les figures en acquièrent une sveltesse plus marquée que dans le second, où la couleur blanche et mate épaissit les formes, estompe les traits et empâte les contours.

Deux *bancs d'œuvre à l'église Saints-Jean-Baptiste et Evangéliste,* à Malines, sont considérés, non sans raison, comme les chefs-d'œuvre de Théodore Verhaegen, concurremment avec la chaire à prêcher de l'église d'Hanswyck. Ces bancs en chêne, sortes de tribunes polygonales réservées aux dignitaires de l'église, revêtent les piliers du transept, à l'intersection de la grande nef. L'ordonnance des deux stalles est la même. Le haut dossier qui leur sert de fond garnit le pilier; sur cinq de ses faces, de grands panneaux, dont les trois du centre sont ornés de bas-reliefs délicatement sculptés, les deux extrêmes étant unis. Des termes, à gracieux torses de bambins potelés et joufflus, séparent les panneaux. Ils sont surmontés d'une corniche élégamment découpée avec fronton interrompu, portant un groupe de statues de grandeur à peu près nature. Si les deux tribunes sont pareilles en

leurs lignes architecturales, celle du pilier méridional est supérieure comme travail et même comme composition et détails. Elle date de 1730. Celle du pilier nord, postérieure de quatorze ans, fut dessinée par le maître, mais exécutée, en grande partie, par ses disciples.

Les bas-reliefs de la *tribune sud* représentent, de droite à gauche, saint Jean écrivant son évangile dans l'île de Pathmos, saint Jean-Baptiste prêchant dans le désert et le martyre de saint Jean l'Evangéliste. Le groupe sculpté qui couronne l'œuvre figure Salomé recevant de la main d'un bourreau la tête du précurseur. Le tronc de ce dernier gît au centre du fronton entrecoupé dont les rampants portent les deux autres personnages. Les enfants se raccordent harmonieusement à l'ensemble décoratif et tiennent différents attributs allégoriques de la Foi.

Verhaegen, dans la composition de ces bas-reliefs, pouvait s'abandonner à la plus grande fantaisie et donner libre cours à son imagination exubérante et prodigieusement fertile. Mais son esprit de mesure, son sentiment du rythme et son instinct de la beauté plastique surent tempérer la grâce alambiquée et l'effet théâtral où versèrent la plupart de ses contemporains. Dans ces images si picturales, Verhaegen donne la preuve de son incomparable talent. Il montre à quel haut degré de perfection il a mené l'art de faire apparaître en un relief très bas, des plans extrêmement variés avec leurs valeurs respectives. Mieux que tout autre, il savait quels effets surprenants on peut obtenir par l'habile dégradation des jeux de lumière.

Dans le premier de ces tableaux sculptés, *saint Jean à l'île de Pathmos,* l'évangéliste est seul avec l'aigle au milieu d'un paysage rocheux. Tout en haut, dans une échappée lointaine où le relief se réduit jusqu'au simple trait, apparaissent la Vierge sur le croissant et la bête

de l'apocalypse. Quel heureux parti le sculpteur a su tirer pourtant de ce solitaire entouré d'une nature rupestre, si majestueuse dans son âpre désolation. Avec quel amour intense, avec quel respect ému il a rendu le sens des choses animées et inanimées, la poésie sauvage des arbres, des plantes, des animaux et la beauté souveraine de l'homme que l'esprit divin illumine. Avec quel art il modela les rochers et burina les feuillages. Avec quelle fougue il pétrit et creusa les plis souples et coulants du manteau qui enveloppe les formes juvéniles de l'évangéliste. Avec quelle conscience il précisa le plumage de l'aigle, la fourrure de l'écureuil, la peau écailleuse du serpent et celle pustuleuse du crapaud. Le relief de ce tableau est plus accentué que celui des deux autres compositions animées par un grand nombre de personnages.

Dans la *Prédication de saint Jean-Baptiste,* le précurseur, placé devant une sorte de tribune rustique faite d'une branche attachée horizontalement, au haut d'un rocher surplombant et à l'ombre d'un arbre touffu, répand la bonne parole parmi le peuple accouru. Mi-nu, vêtu seulement d'une peau qui lui tombe de l'épaule droite et lui ceint les reins, très beau dans son sauvage accoutrement, il étend le bras en un geste éloquent. Une femme écroulée sur le roc mousseux s'appuie nonchalamment sur la tribune et boit avidement les paroles du prédicateur, qu'elle regarde en muette adoration. Le ravissant bébé qu'elle tient devant elle admire le saint à genoux. D'autres enfants, perchés sur les branches des arbres, écoutent attentivement le sermon de l'annonciateur. La saillie ici se réduit à un simple tracé, mais incisif et éloquent. Vers le bas se pressent, taillés en un relief toujours plus puissant, jusqu'à devenir de la ronde bosse, les auditeurs, vieillards barbus, graves et solennels, hommes casqués superbes d'énergie, belles jeunes

femmes, aux formes opulentes, dont une, vue de dos et admirablement drapée, avive l'attention de son bébé, au corps souple et vigoureux. Une poésie intense se dégage de cette œuvre, si sincère d'exécution, qu'on y sent le dédain instinctif des legs d'atelier, avec l'enthousiasme congénital pour tout ce qui est la nature et la beauté. Sans doute, on peut relever ici à charge du sculpteur un truc peu recommandable dans le groupement des auditeurs jusque sous les pieds du précurseur, aboutissant ainsi à une perspective toute conventionnelle, mais cette convention admise, on ne pourra nier que l'œuvre charme plus que toute autre par son aspect pictural et par l'animation vraie qu'a su y déployer l'artiste.

La troisième composition, le *martyre de saint Jean l'Evangéliste*, dépasse encore, si possible, en perfection technique les deux tableaux précédents. Le relief se hausse ou se dégrade et l'ombre s'accentue ou s'efface avec une science telle que les plans s'affirment et que la vérité s'impose d'incomparable façon. Le saint apôtre ayant refusé de sacrifier aux dieux est condamné par Domitien à être jeté dans une chaudière d'huile bouillante, devant la Porte Latine, à Rome. Du haut d'une construction, des hommes en turban, hissent à l'aide de cordes, jusqu'au bord de la chaudière, la victime dépouillée de ses vêtements. Un soldat à casque fait basculer le corps; un des bourreaux lui vient en aide. Un deuxième, active les flammes; un troisième, au torse herculéen, apporte des fagots. Au fond, derrière un vieillard qui élève la statuette de Minerve, sont rangés des soldats casqués portant l'aigle romaine, des lances, des étendards, tout cela buriné en un léger relief pour simuler la profondeur. Au ciel, de délicieux angelots, saillant puissamment, apportent la couronne au martyr. Nous avons à faire ici à un morceau de bravoure qu'on peut



Phot. Becker Chêne

Saint Cyprien conduit au supplice

(Ninove, église abbatiale)

ranger parmi les chefs-d'œuvre de l'art du bas-relief, qui, en raison de ses facultés expressives, était particulièrement affectionné par le culte catholique.

Les anges qui séparent ces panneaux sont ravissants de grâce mutine; le modelé fondu des torses, aux chairs vivantes et molles, et la gravité des visages joufflus, tempérée pourtant d'un rien de douceur, en font des fragments qui soutiennent sans trop de mal le dangereux voisinage des tableaux sculptés. Le groupe du couronnement enfin, *Salomé recevant de la main d'un bourreau la tête de saint Jean-Baptiste,* complète dignement ce travail de grand mérite où Verhaegen s'est affirmé un maître. Un bourreau superbe tend à Salomé, la plus ensorcelante des femmes qu'enfanta le cerveau de l'artiste, la tête du précurseur, dont le corps est affaissé entr' eux. Il n'est pas possible de mieux exprimer toutes les souplesses de ce tronc renversé, légèrement tordu et plissé, dont la chair s'affirme d'une mobilité extrême. Il n'est guère facile de donner autant de grâce aux lignes coulantes d'un beau corps de femme illuminé d'un flux de vie charnelle et d'un soupçon de provocante coquetterie. Si les plis ondoyants qui la revêtent de lumières et d'ombres atténuent la précision de ses formes épanouies mais juvéniles, ses yeux qui sourient avec une sereine perversité et ses bras fermes qui se tendent disent suffisamment l'ardeur sauvage qui l'aiguillonne. Il réside dans ce charmant visage et dans la profusion frissonnante de ses boucles soyeuses, une grâce inquiétante, quelque chose de caresseur qui nourrit la passion. La morbidesse toute berninesque des chairs, l'effet si pittoresque du clair obscur et le charme si individuel des gestes illustrent de souveraine façon l'émulation des influences italienne et française qui se disputaient alors la prépondérance sur notre sculpture septentrionale du XVIIIe siècle. Pourquoi faut-il que l'attitude malaisée, instable de

Salomé et du bourreau, sur ces amorces de fronton, nuise en partie à l'aspect de ce groupe? Il est heureux que par son éclairage il charme l'œil, davantage même que le jugement. C'est que l'ombre ici encore n'est pas une chose opaque, mais bien une chose sensible, qui change et qui s'anime. Si la lumière, par un enveloppement de la clarté, revêt les formes de beauté, l'ombre, en les recouvrant de mystère, les voue à la curiosité et à l'amour. Il suffit d'arrêter un instant les regards sur cette Salomé pour être surpris et enchanté de voir ces ombres si délicates, si légères et si mouvantes.

Les comptes de l'église ont livré les noms de sept aides qui coopérèrent à ce travail sous l'œil du maître : F. Verhaegen, Théodore et François Coppens, D. Boeckstuyns, F. van Elewyt, F. van Basel et Théodore Fosté. Aucun de ces noms n'est sorti de l'obscurité. Nulle œuvre de praticiens qui ont porté ces noms n'étant connue, il ne peut être question de rechercher les traces de leur collaboration à cette vaste entreprise. Suivant Emm. Neeffs (1), le sculpteur reçut 100 florins pour ce travail, la fourniture du bois étant à charge des marguilliers de la paroisse. Cette somme nous semble bien minime; mais il faut remarquer que c'est là uniquement le prix de la main-d'œuvre du maître lui-même. Nous croyons pourtant que cet extrait de compte pourrait être erroné ou incomplet (2).

La *tribune du pilier nord*, placée le 3 juillet 1744, lui fut payée 1676 florins 11 sous; mais l'artiste avait pris sur lui tous les frais résultant de l'achat du bois, de l'usage de fers et de la main-d'œuvre dans le placement.

(1) *Histoire des Sculpteurs malinois*, p. 270.

(2) G.-J. de Servais, op. cit. — Het nieuw gestoelte gemaekt zynde voor de kerkmeesters in de jaeren 1729 en 1730 door Theodor Verhaegen, beeldsnyder, en het hout hem wegens de kerk geleverd, wird hem voor het maeken en snyden voor arbeyd betaelt hondert guldens. Het verbeeld de historie van S. Jan.

Verhaegen, toutefois, après s'être engagé à effectuer le travail, fut pris d'une maladie nerveuse. Il se vit donc obligé d'en confier l'exécution à des disciples, qui se conformèrent fidèlement aux croquis de leur patron. Ainsi que nous l'avons dit plus haut, l'ordonnance architecturale en est pareille à celle de la tribune méridionale. Les bas-reliefs de droite à gauche représentent *l'Adoration des bergers*, le *Sermon sur la montagne* et la *Résurrection de Lazare*. Le groupe qui surmonte le fronton entrecoupé figure le Christ en croix soutenu par deux séraphins. Tout examen, si peu scrupuleux soit-il, fait découvrir quelque chose de moins précis, de moins spontané aussi, de moins nerveux, pourrait-on dire, dans les panneaux sculptés et particulièrement dans le groupe en ronde bosse et dans les termes angéliques. Il serait étonnant d'ailleurs qu'une entreprise aussi importante, dont l'exécution dut être confiée à un grand nombre d'artistes, ne présentât pas de côtés faibles, des défaillances même. Quoiqu'on n'y sente pas toujours la main du maître, sa pensée pourtant n'en est absente en nul endroit.

L'*Adoration des bergers* est la plus sobre des trois compositions. Si dans les deux autres le paysage joue un rôle prépondérant, c'est un cadre architectural qui occupe ici tout le champ du bas-relief. Le paysage n'intervient même plus ici pour situer une scène accessoire; seul, un arbre étend ses rameaux sous un arceau du temple ruiné. La Sainte Vierge, debout près de la crèche où est assis l'Enfant Jésus, est de la race des femmes de Rubens. Un berger, une femme et un petit enfant se prosternent aux pieds du Sauveur. D'autres pâtres arrivent au fond de l'édifice caduc.

Dans le *Sermon sur la montagne*, le Christ est assis au milieu de ses apôtres sur un rocher herbu, abrité par les feuillages touffus d'un arbre noueux. Au bas, les audi-

teurs suivent le sermon avec la plus grande ferveur : vieillards et hommes jeunes encore, femmes et enfants admirablement groupés avec un souci, disons un instinct de vérité surprenant. Il y a là des figures adorables, telle cette jeune mère accroupie avec son bébé endormi sur son sein, et cette autre assise, qui tient sur son genou un vigoureux bambin saisi sur le vif, avec sa tête si bellement intelligente et attentive.

La *Résurrection de Lazare* enfin n'est pas la moins bonne de ces compositions. Pas plus qu'ailleurs, Verhaegen n'y sacrifia à ce désir de plaire, à ce talent de plaire à bon compte qui ont compromis la plupart des bas-reliefs de cette époque. Il y reste sobre et animé à la fois, coloré et expressif. Un paysage rocheux, un arbre élancé et un ciel nuageux finement modelé, fournissent tout l'élément pittoresque du bas-relief. Au bas sont groupés les personnages qui assistent au miracle. La variété du relief établit les plans et affirme la profondeur de la composition. Le Christ, très noble, majestueux et doux, drapé fièrement de son ample manteau tout en larges plis, sans complications ni remous inutiles, tend les mains vers Lazare. Celui-ci, un vigoureux vieillard assis sur son séant, mal réveillé encore, le torse et les jambes nus, le linceul tortillé simplement autour des reins et accroché à la tête et aux épaules, constitue un superbe morceau de virtuosité technique. Tous les regards se concentrent sur ces deux acteurs principaux du drame. La surprise se peint sur tous les traits. Le groupement entier est ordonné d'ailleurs avec une compréhension parfaite des nécessités scéniques.

On pourrait faire certaines réserves au sujet de l'exécution un peu molle des torses d'anges, aux visages mafflus, aux chairs flasques; la responsabilité en revient évidemment aux apprentis chargés de l'œuvre. Il en est de même pour le groupe qui couronne la tribune. Les

séraphins, certes, ne manquent pas de grâce, mais leurs draperies sont fouillées avec une virtuosité qui frise le maniérisme, et la silhouette générale, avec la ligne rigide de la croix, n'est pas, à beaucoup près, aussi heureuse que celle du groupe de Salomé lui faisant face. Malgré ces faiblesses, résultant bien plus de l'exécution technique que de la conception même, et qui ne peuvent donc être imputées toutes au grand artiste que fut Verhaegen, l'ensemble de ces deux tribunes est prestigieux, et dans un éclairage favorable, ces productions ont provoqué de tout temps et commandent aujourd'hui encore l'admiration des sculpteurs aptes à apprécier les beautés techniques et épris des ressources décoratives du métier. Ces chefs-d'œuvre furent estimés, en 1799, 18 livres et vendus 33 (1).

Nous avons vu que le jour où Verhaegen reçut du prélat de l'*abbaye de Ninove* la commande du fameux confessionnal, il lui fut demandé également un projet de revêtement en chêne sculpté pour les deux nefs latérales. Ce travail devait lui être payé 3600 florins et la menuiserie en être confiée aux menuisiers Norbert, André et Joseph Roosens, de Ninove (?), pour une somme de 1420 florins, le bois étant à tirer des forêts de l'abbaye (2). L'entreprise très vaste, qui date donc de 1736, la belle époque du sculpteur, semble n'avoir subi aucun retard. Dans ce *lambrissage* alternent des bas-reliefs et des tableaux. Il y a ainsi dans chaque nef quatre peintures et six panneaux sculptés, dont les deux extrêmes ne forment que des demi-médaillons engagés dans le mur. Les sujets en sont empruntés, du côté de l'Evangile, à la vie de saint Cyprien, évêque et martyr; du côté de l'Epître, à celle du pape saint Corneille.

---

(1) G.-J. de Servais, op. cit., sous le N° 11 de la liste des meubles mis en vente et rachetés pour compte de l'église.

(2) Voir la note 2 au bas de la page 49.

Nous avons ainsi dans la nef gauche successivement : 1° saint Cyprien distribuant ses biens aux pauvres, après qu'il eut été reçu catéchumène (demi-panneau sculpté); 2° l'élection et le sacre de saint Cyprien à l'archevêché de Carthage (peinture); 3° son exil en Thrace (panneau sculpté); vient ensuite la porte d'entrée de la nef méridionale; 4° saint Cyprien nourri dans son exil (p. sc.); 5° son arrestation par deux officiers (peint.); 6° il est en butte à la moquerie des soldats (p. sc.); 7° il est condamné à avoir la tête tranchée (peint.); 8° il est conduit au lieu du supplice, entouré d'une foule de fidèles (p. sc.); 9° la décapitation du saint (peint.); 10° son enterrement (demi-p. sc.).

Dans la nef droite se succèdent : 1° l'élection de saint Corneille au trône pontifical (demi-panneau sculpté); 2° son sacre par seize évêques (peinture); 3° une assemblée de prêtres et d'évêques convoqués par saint Corneille, pour recevoir l'abjuration de Novatius (p. sc.); ici est percée la porte d'entrée de la nef septentrionale; 4° la réconciliation du saint avec l'évêque Trophime, qui avait sacrifié aux idoles (p. sc.); 5° saint Corneille, assisté de Liccina, fait enlever des catacombes les corps des saints Pierre et Paul (peint.); 6° le saint pape est condamné à l'exil (p. sc.); 7° son bannissement et son emprisonnement (peint.); 8° son rappel de l'exil et sa flagellation (p. sc.); 9° sa décapitation (peint.); 10° son ensevelissement par des prêtres, aidés de Liccina (demi-p. sc.).

Ces peintures et ces sculptures sont enchâssées dans des cadres de style Louis XIV, gracieusement découpés et ornés de coquilles, de feuillages contournés et de mascarons féminins. Comme on peut s'y attendre, tous ces bas-reliefs ne sont pas de la même valeur artistique, mais on peut affirmer que tous sont d'un dessin irréprochable, bien lisibles, expressifs et animés. Dans l'un



Phot. Becker | Chêne

Condamnation de saint Corneille.
(Ninove, église abbatiale)

domine le décor pittoresque avec tout le charme que sait prêter à un coin de nature la poésie des grands arbres et des nuages fuyants. Dans un autre, c'est la grande construction qui forme le décor, plus rigide certes, mais rendue vivante encore par un arbuste incrusté dans une crevasse, par une branche touffue s'aventurant hardiment sous un arceau, et puis par ces lointains qui furent le triomphe du ciseleur sur bois que s'est révélé Verhaegen. Parfois, enfin, c'est une composition architectonique dans toute sa sévérité rectiligne, qui sert de cadre aux figures; et alors encore, par un stratagème de perspectives savantes, l'artiste trouve moyen de donner à la composition son aspect le plus finement nuancé.

La grande force de Verhaegen réside en ses inépuisables ressources décoratives. Il compose ses bas-reliefs avec la même aisance que le peintre ses tableaux, trouvant mille moyens, en évidant les masses et en multipliant les saillies, d'affirmer les oppositions d'ombre et de lumière, de donner à ses personnages, à ses arbres, à ses nuages, du corps, de la vie et du mouvement. Puis, dégradant le relief, le réduisant à une pure caresse du ciseau, où l'ombre s'atténue, s'efface et se dissipe, il obtient des effets de perspective architectonique ou aérienne, des nuances infinies, passant de la pleine lumière aux ombres profondes, qui donnent à ses compositions une sensation d'atmosphère que bien peu de bas-reliefs partagent avec les siens. Tout y respire la vie. Les plans s'établissent d'eux-mêmes, sans trahir le moindre effort. Rien n'y arrête ni y accroche l'œil. Tout fuit sans heurt, et pourtant tout contribue à l'impression générale. Le moindre bloc de rocher, le plus infime arbuste, le plus négligeable brin d'herbe s'associent à l'action et attestent ainsi un sentiment très délicat de la beauté.

Nous ne pouvons pas songer à détailler ici ces œuvres une à une, malgré le vif désir que nous ayons de nous y attarder longuement. Qu'il nous suffise de souligner la grâce particulière de certaines figures, le modelé savoureux de certains morceaux, l'heureuse disposition de certains groupements, ou enfin la beauté pittoresque de certains décors. Dans le saint Cyprien distribuant ses biens, les pauvres qui envahissent l'escalier sont saisis sur le vif, croqués de main de maître. Un bébé perché sur le dos de sa mère nous montre une ravissante petite frimousse rubénienne. L'exil du saint est plein d'animation. Une multitude se presse à la porte de la ville; les soldats brutalisent les victimes et un mauvais garnement, juché sur un pan de mur, leur jette des pierres, agitant bras et jambes en de grimaçantes contorsions. Ici encore un groupe de femmes et d'enfants, appitoyés sur le sort des malheureux, est remarquable. Le panneau suivant nous montre le saint assis sur un rocher, sous une lourde draperie accrochée aux branches d'un arbre. Le paysage rupestre est fort pittoresque, avec une construction à droite, précédée d'un massif piédestal cubique, portant une sphinge couronnée. Des chrétiens apportent au solitaire un cruchon et du pain. La scène qui suit nous transporte dans un site méridional, avec palmier balançant ses larges palmes dans le ciel. Saint Cyprien, très affaissé déjà, est assis les poignets emprisonnés dans une lourde chaîne. Des soldats moqueurs entourent le saint. Une belle brute, sorte d'hercule antique aux cheveux frisés et ceints d'un bandeau, étale avec emphase et suffisance les muscles puissants de son corps nu. L'évêque conduit au supplice est la composition la plus remarquable de la série. Les expressions physionomiques y sont aussi vivantes que variées. Les faces imberbes des jeunes, aux plis amers et aux regards indignés, contrastent avec

les traits compatissants des vieillards barbus. Une réunion de trois figures, un homme debout et pensif, une jeune femme assise, accablée par le chagrin, et un enfant qui se réfugie contre les genoux maternels, apeuré par toute cette agitation insolite, nous montre à nouveau les ressources de beauté linéaire et plastique que Verhaegen savait trouver dans ces groupements pour balancer ses compositions et leur donner cette eurythmie qui est une de ses plus belles qualités. L'ensevelissement du saint nous montre un dénouement émouvant, où le sculpteur s'est borné à la plus grande sobriété : un coin d'église, une statue épiscopale, quelques personnages aux attitudes calmes, de la douleur muette, de la tristesse résignée.

L'élection de saint Corneille s'impose également par la sobriété du décor et la largeur des draperies. L'assemblée des prêtres dans le panneau suivant est remarquable par la beauté expressive des visages et le tracé brillant des draperies, dont les jeux d'ombre et de lumière jettent une note de vie dans l'austérité toute classique de l'architecture. Les colonnes toscanes et les pilastres composites, ici, lancent un convaincant démenti aux chroniqueurs qui dénient au sculpteur toute connaissance de l'art antique et lui reprochent son manque de sobriété et son amour de la surcharge dans ses projets architectoniques. Le panneau suivant, avec son escalier monumental et son fond de construction, plaide la même cause. La condamnation de saint Corneille est le bas-relief le plus remarquable de la nef droite. L'empereur Volusien, debout sur une sorte de tribune surmontée de l'aigle et d'une courtine drapée, menace le prêtre qui, placé devant lui, parle du Dieu des chrétiens. De la main droite le saint désigne le ciel, de la gauche le crucifix attaché sur un médaillon tenu par deux anges dodus. Des soldats casqués portent la main sur l'évêque, dont

l'attitude calme quoique animée, expressive et éloquente, contraste avec celle de l'imperator suffisant et pompeux. Après son bannissement, voici le saint rappelé de l'exil, traîné par la soldatesque. Cette petite scène pleine d'allure est taillée en un relief peu saillant, au haut du panneau. Le bas en est occupé par la flagellation, d'un relief plus puissant. Deux bourreaux y vont à tour de bras avec leurs fouets meurtriers; un troisième, assis sur le côté, se repose, tandis qu'à l'avant-plan, un jeune vaurien soupèse les vêtements dont on a dépouillé la victime. L'enterrement, enfin, s'impose encore à notre attention par la sobriété savante de la mise en scène. Des prêtres portent le saint sur leurs épaules. Le petit cortège s'avance avec lenteur, présenté en une perspective oblique très ingénieuse, le vide de l'avant-plan étant comblé par la figure de Liccina. Vue de face, avec son beau visage d'un ovale épais et ses vêtements de deuil, elle est l'image émouvante de la douleur muette. Un fond de paysage, vaguement indiqué par de gros sapins, complète ce petit coin de vie, observée et rendue avec un art qui n'a plus rien à apprendre, mais qui, tant qu'il s'abreuva aux vives sources de la nature, devait réaliser d'incomparables tableaux sculptés.

Le métier des étalagistes (?) « vensteriers » de *Termonde* avait, dans l'*église Notre-Dame* de cette ville, son autel particulier, occupant le bras méridional du transept (1). Il est de notoriété que l'autel actuel, dit de saint Nicolas, fut exécuté, aux frais de cette corporation, par le sculpteur Verhaegen de Malines. La date du placement n'est guère connue, toutes les archives de ce métier étant perdues. Le lambrissage, qui fait face à cet autel, fut renouvelé à la même occasion. Cette boiserie,

(1) Jan Broeckaert, *De Dood van Saphira, beeldhouwwerk in de O.-L.-Vrouwkerk te Dendermonde.* Termonde, A. Du Caju, 1907.



Phot. A. Maes

Chene

La mort de Saphira

(Bas-relief de la boiserie, église Notre-Dame, à Termonde)

gracieusement taillée, est ornée d'un bas-relief représentant la *Mort de Saphira,* sujet emprunté aux actes des Apôtres. La légende se place à l'époque où la première communauté chrétienne de Jérusalem luttait pour l'existence, chacun vendant ses biens pour subvenir aux besoins généraux. Ananias et sa femme Saphira en firent autant ; mais ayant soustrait une partie du prix de vente, ils en furent punis par la mort subite.

L'artiste a représenté ici le moment pathétique où le prince des apôtres, entouré de ses frères en Jésus-Christ, vient de reprocher à la femme le mensonge dont elle s'est rendue coupable. « Voilà, dit-il, que les pieds de ceux qui ont enseveli votre mari sont à la porte et ils vous emporteront ». Et Saphira s'est affaissée. Deux serviteurs soulèvent la morte, un troisième personnage joint les mains et lève vers le justicier un regard implorant. L'émotion a gagné les apôtres, mais une émotion contenue, qui se traduit par les yeux plus que par les gestes, l'émotion de ceux que plus rien n'étonne et dont le regard profond, empreint de mélancolique gravité, conserve le souvenir ému du Maître. Tous sont groupés sous une architecture sévère, de perspective savante, au pied d'un escalier. Tout est ordonné avec sobriété, depuis les assistants jusqu'au beau groupe du bas, qui réunit trois figures pathétiques admirablement mais diversement drapées. Le corps écroulé de Saphira est noyé dans les plis onduleux de ses vêtements inertes. Chez le serviteur qui soulève la morte et dont le torse se tend sous l'effort, chez celui qui s'est agenouillé pour lui envelopper modestement les pieds des plis de son manteau, la draperie est vivante et gonflée d'air dans l'agitation et l'empressement qu'ils mettent à exécuter l'ordre de saint Pierre.

Un encadrement de style Louis XIV, découpé avec une fantaisie charmante, orné de coquillages et de

feuilles contournées, s'inscrit sous un fronton cintré. Un médaillon, avec le buste de saint Nicolas, taillé en haut relief, couronne le tout. Deux angelots tiennent une banderole avec ces mots : *S. Nicolaes Bidt voor ons.* Ce simple panneau sculpté, avec le médaillon et les anges qui le couronnent, rehausse la beauté du lambrissage tout entier. Quand on compare le bas-relief à ceux de Ninove, tant pour la majesté des vieillards aux barbes fluviales, le beau jet des draperies et la hardiesse des perspectives, que pour la disposition générale de l'encadrement, on arrive logiquement à y reconnaître la même conception. La nervosité de la taille révèle, de plus, la même main. C'est ce qu'a prouvé M. J. Broeckaert dans son excellente étude de ce bas-relief.

A certains détails pourtant, nous croyons pouvoir discerner l'intervention de Pierre Valckx, le meilleur disciple du maître, qui, à l'époque apparente de la réalisation de ces travaux, 1755, avait vingt-et-un ans. Le même sujet fut traité de façon magistrale par un contemporain de Verhaegen, Jacques Bergé de Bruxelles. Le moment de l'action est le même. C'est bien la mort de Saphira et non la mort d'Anania que devrait porter le catalogue du Musée de Bruxelles, où est conservée l'œuvre. Ce bas-relief est de dimensions identiques et d'un faire tout pareil au martyre de saint Pierre, du même musée, datant lui de 1733. L'œuvre de Bergé serait donc antérieure de plus de vingt ans au panneau décoratif de Termonde. Malgré la différence d'ordonnance et le nombre plus considérable de personnages, des attitudes à peu près similaires montrent que l'œuvre du sculpteur bruxellois pourrait bien avoir inspiré le maître malinois à son déclin.

CHAPITRE V

Les autels. — Autel de saint Nicolas à l'église Notre-Dame à Termonde. — Autels du transept de l'église de Ninove. — Statues de pierre. — Monument funéraire de C.-A.-P. Roose, baron de Leeuw, Musée de Malines. — Saint Jérôme écrivant, saint Ambroise, saint Augustin, saint Grégoire recevant l'inspiration du Saint-Esprit, à l'église Saint-Rombaut. — Statues de la Vierge avec l'Enfant : rue des Augustins, rue de l'Empereur, Grand Séminaire et rue du Bruel, à Malines. — Terres cuites : Vierge et Enfant, Apôtre, saint Joseph. — Œuvres perdues.

Les autels, nous l'avons vu, ne résistèrent pas plus longtemps que tous les autres meubles d'église au courant de la renaissance baroque qui, vers la fin du XVIe siècle, envahit nos régions. Les retables sculptés à multiples compartiments, dont les dais gothiques avaient été remplacés peu à peu par des décors grotesques empruntés de l'Italie, disparurent. Puis brusquement, presque, la disposition changea et la table d'autel fut surmontée d'un haut portique avec fronton, abritant une statue, des bas-reliefs, mais plus généralement un tableau de vastes dimensions. Cette nouvelle forme d'autel participa évidemment, aux XVIIe et XVIIIe siècles, à l'engouement général pour la surcharge ornementale et l'énormité. Aux colonnes de marbres rares, employées d'abord, se substituèrent celles en bois, peintes à l'imitation de marbre, des statues, toujours plus nombreuses, plus agitées, chevauchèrent volutes et frontons, et on tomba d'excès en excès dans les exagérations malheureuses parfois du style rococo. Verhaegen, qui œuvra au moment où le genre Louis XV devint en faveur dans les provinces flamandes et y devait prendre bientôt plus de licences qu'en France même, ne versa

pourtant pas dans la bizarrerie que trop gratuitement les biographes lui reprochèrent de tout temps (1). Jusqu'à la fin de sa carrière, il accorda ses préférences au style Louis XIV, d'allure plus pompeuse sans doute, mais plus pondérée pourtant. Nous devons reconnaître toutefois que dans les rares autels que nous avons conservés de lui, Verhaegen ne fut pas particulièrement heureux. Lourds en général, de silhouette compliquée, ces autels n'ont rien de la sobriété par laquelle l'artiste se distingue dans les architectures de ses nombreux bas-reliefs.

Nous avons vu que la corporation des étalagistes de *Termonde* avait commandé à Verhaegen son autel particulier pour l'église de cette ville (2). Cet *autel de saint Nicolas* n'est cité par aucun des biographes du sculpteur. Il est un peu surchargé peut-être, un peu redondant, avec ses fantaisies linéaires et ses contorsions capri-

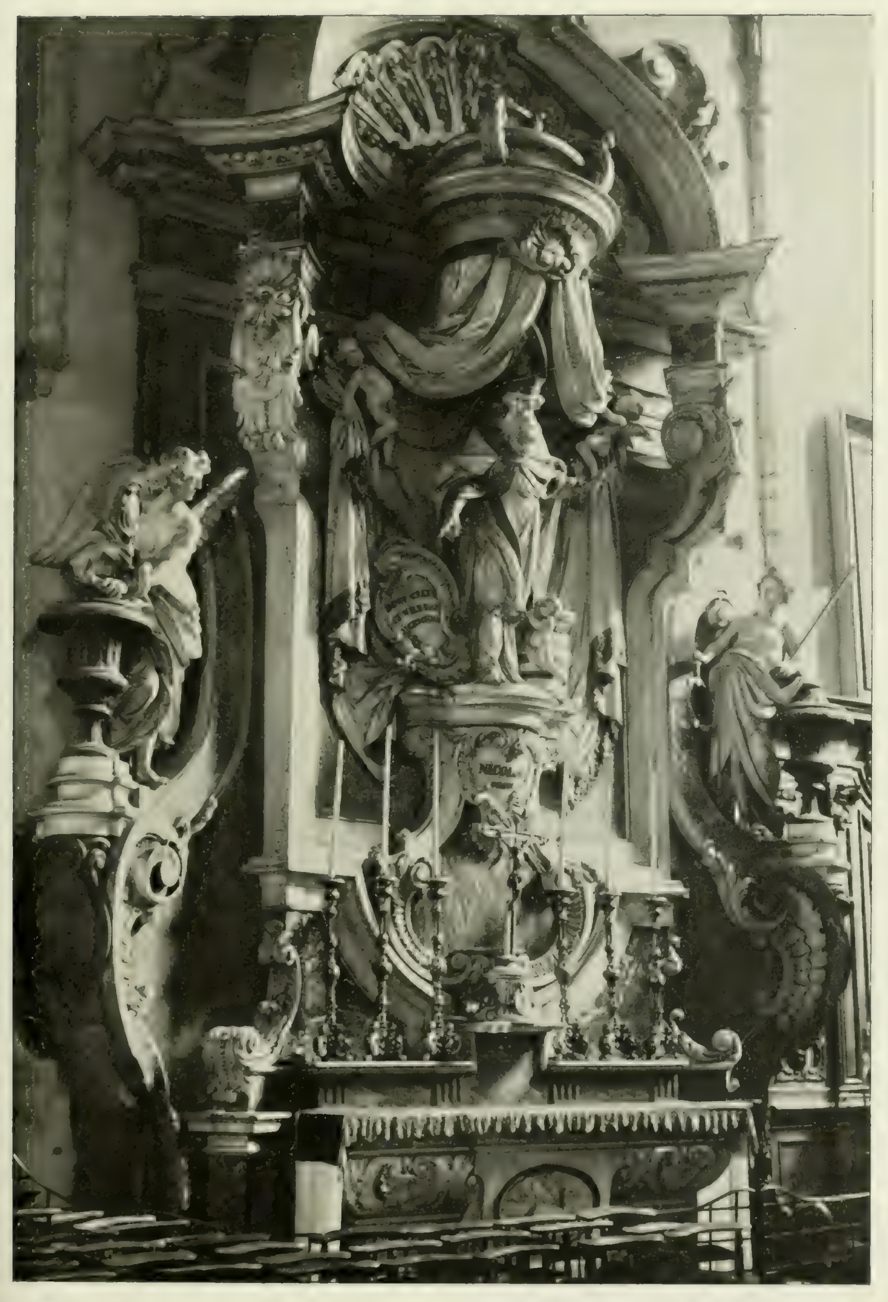
---

(1) « Men moet bekennen dat hij met grooten geest geboren was, die hem meerder vermaertheyd doen krijgen, zoo hij dien beter tot uytwerkinge had weten te brengen, ende zoo hij meerder gekent hadde de wijse maniere van teekenen ende de waere schoonheid van het leven, dat men in zijnen meester M. Vervoort heeft bevonden. Dan zoude hij in al zijne werken niet gebragt hebben die wildheyd, die men daer ontmoet, die feylen tegen den even-maet (proportie) die hij nu te kort, nu te lang gebruykte, de slegte vindinge in sijne bouw-kundige gestaltens, die hij verbloemde onder mode-cierzels ende onnoodige krolwerken, welke met de schoone bouwkunde strijdig zijn. Hij was veeltijds gelukkig in syne ploeywerken en kleedingen. Schoon men daer in veele hardigheyd vind, en weynige veranderinge in den keus der stoffen waer naer zig de ployen moeten schikken; het welk een bezondere oeffeninge ende handelwijze vereyscht ». *Konstm. wandelinge.* M. B. 1783, p. 83.

(2) J. Broeckaert, op. cit.

Alph. de Vlaminck, dans *L'église collégiale Notre-Dame à Termonde et son ancien obituaire* (Termonde, Aug. De Schepper-Philips, 1898. — Publication extraordinaire du Cercle Archéologique de la ville et de l'ancien pays de Termonde), t. I, p. 56, écrit : « L'autel de saint Nicolas, dans le transept sud, est fort ancien. Il fut renouvelé en 1760, en style rococo, aux frais des métiers des tisserands de laine et des étalagistes, par M[tre] Théodore Verhaeghen, sculpteur à Malines, et se distingue par une véritable profusion de figures et d'ornements, dont quelques-uns, entre autres la statue du saint, sont bien traités ».

La date de 1760 est peut-être un peu tardive, à moins que ce ne soit celle de l'achèvement des travaux entrepris par Verhaegen et terminés par ses disciples après sa mort.



Phot. A. Maes

Bois peint

Autel de saint Nicolas
(Eglise Notre-Dame à Termonde)

cieuses de style rococo, donnant ainsi corps en quelque sorte à la critique relevée chez certains chroniqueurs de l'époque. On peut considérer néanmoins cet autel, par ses détails, comme un des bons travaux de l'artiste. La statue de saint Nicolas, de grandeur nature, qui se dresse au centre de la composition, sous un dais dont les courtines sont tendues par de gracieux chérubins, est impressionnante, l'attitude est noble, la silhouette heureuse, la taille hardie. Verhaegen, enivré de sentiment décoratif, demande parfois à son métier tout ce qu'un homme en peut tirer. Mais jamais il ne fait appel à l'arabesque sans y introduire le sentiment qui en est la vie.

Si les gros volutes du bas, à feuilles contournées, tendant vers la rocaille, présentent les caractères de frivolité décorative propre au Louis XV, le dessus de l'autel, avec sa corniche découpée et ornée d'oves et de dards, est déjà d'une allure plus sobre et très classique. Deux génies mi-nus tenant des attributs emblématiques, miroir et serpent, glaive et balances, se dressent sur les consoles volutées qui encadrent l'autel. Un séraphin surmontant le fronton montre un médaillon tenu par des anges et portant l'inscription : *Den Geest blaesd waer hy wilt.* Qui plus que l'impulsif Verhaegen aurait été en droit de prendre le *Spiritus flat ubi vult* comme devise? Toute la partie sculptée est peinte en couleur blanche relevée d'or et tranche ainsi vigoureusement sur les parties constructives imitant des marbres gris veinés.

Nous n'hésitons pas à attribuer à Verhaegen tout le lambrissage du transept méridional, dont nous avons décrit le panneau sculpté représentant la mort de Saphira, et nous mettrions même volontiers à son actif, pour la composition tout au moins, le portail qui fait corps avec cette boiserie. Ces diverses parties, en effet,

forment un tout bien homogène avec le bas-relief, dont la paternité revient sans aucun doute au sculpteur malinois. Le lambris est fort simple. Le portail est surmonté de trois statues; au centre, saint-Nicolas ayant à ses pieds le cuveau contenant les trois enfants, très ressemblant en ses grandes lignes au même saint de l'autel voisin, et de part et d'autre une figure féminine à l'attitude flexueuse, aux draperies mouvantes, au visage doucement enjoleur. Deux amours tenant des guirlandes de fleurs descendent vers le saint évêque. La boiserie du transept septentrional est conçue dans le même esprit, mais les figures trahissent une autre compréhension et une autre main.

Le 16 mai 1749, Théodore Verhaegen entreprit l'érection des deux *autels du transept de l'église de Ninove.* Il devait fournir également le lambrissage de cette partie du temple en prolongement de celui des nefs latérales, exécuté en 1736 déjà.

Le prix fixé pour ce double travail s'élevait à 8000 florins (1). L'autel du transept sud représente le *Triomphe de la Vierge;* celui du transept nord, *Saint Norbert triomphant de l'hérétique Tanchelin.* Ces monuments, de disposition toute semblable, sans grandes visées artistiques, se composent de la table d'autel

(1) E. SOENS (op. cit., p. 251) donne la pièce justificative suivante cueillie dans le Journal Vander Haeghen-Van der Eecken, N° 7 (Archives de l'Etat, à Gand), Abbaye de Ninove, f° 147.

16 Mei 1749. Theodorus Verhaghen, sculptor Mechliniensis, construere et perficere suscepit duo altaria, instar arcarum triumphalium, collocanda in medio, sive cruce nostræ ecclesiæ et quatuor ornamenta (pro inscrendis picturis, prout in navi ecclesiæ) a dextris et sinistris dictorum altarium, secundum prototypum nobis exhibitum et ab utraque parte signatum, quæ omnia suis sumptibus tenetur perficere, huc advehere et in ecclesia constituere; pro quibus omnibus ipsi solvere debemus octo millia florenorum.

Quæ mormorata sunt seu incrustata per Alexandrum Turner pro 775 florenis. Hac omnia perfecta fuere et solutio facta in Junio 1753.

surmontée d'une pyramide, ornée d'un médaillon portant le buste de saint Cyprien ou celui de saint Corneille. Chacune de ces pyramides est barrée d'une croix. La croix du côté sud est dressée par des anges et par deux séraphins. L'un de ceux-ci porte sur le bras l'Enfant Jésus qui cherche à embrasser le bois de son supplice. Du côté nord, le Christ est attaché sur la croix, portée également par des anges. Cette partie centrale est encadrée d'une vaste composition architecturale, sorte de grand portique à six colonnes, d'ordre composite très fortement galbées. Une corniche découpée en angles aigus, et au centre un cintre surbaissé, à volutes et coquille, portent l'étage. Il se compose d'une peinture encadrée de consoles et surmontée d'un fronton circulaire avec amortissement de style rocaille. Aux côtés des corniches sont placés, dans l'autel sud, deux génies ailés, aux formes élancées; dans l'autel nord, saint Jean-Baptiste et saint Norbert armé de l'épée. De gracieux amours animent les consoles. Ces autels furent peints à l'imitation de marbres blanc, gris et rougeâtre, par Alexandre Turner, qui toucha de ce fait 775 florins. Tous les travaux étaient achevés et les comptes liquidés en juin 1753.

Ces trois autels sont toute la production architecturale connue de Verhaegen. Nous verrons qu'il conçut et éleva d'autres autels, pour les églises ou couvents de Malines, mais aucun de ces travaux n'a survécu à la tourmente révolutionnaire qui, à la fin du XVIIIe siècle, désola si cruellement nos régions.

Le travail de la pierre ou du marbre ne semble pas, à première vue, avoir tenté Verhaegen au même titre que le travail du bois. Les rares œuvres en ces matières qui sont arrivées jusqu'à nous témoignent pourtant d'une réelle maîtrise. Aussi est-ce plutôt l'absence de pareilles commandes, sans doute, et aussi une préfé-

rence instinctive pour le bois, qui nous prive du plaisir d'admirer plus fréquemment la virtuosité de son ciseau dans ces matières réputées plus nobles.

Un des rares travaux de sa jeunesse, le *monument funéraire de Cyprien-Ambroise-Pierre Roose,* baron de Leeuw, décédé en 1720, vient d'entrer au Musée de Malines. Ce tombeau, élevé en l'*église de Leeuw-Saint-Pierre,* près de Bruxelles, se compose d'un socle surmonté d'une statue du Temps, qui tient un médaillon à l'effigie du défunt. Il occupait la droite du maître-autel, mais fut expulsé de l'église par un curé gothicolâtre, lors des restaurations que vient de subir cet édifice. M. le comte van der Dilft ayant signalé cet acte de vandalisme à MM. les comte et marquis de Beauffort, par leur mère descendants des comtes Roose, ceux-ci firent enlever et restaurer l'œuvre et la plaçèrent provisoirement au château du comte de Nicolay, à Loupoigne. Et soucieux d'assurer sa conservation à l'abri désormais de semblable geste iconoclaste, ils en dotèrent gracieusement le Musée de Malines.

La figure du Temps nous apparaît sous les traits d'un vieillard ailé, chauve et barbu, n'ayant pour tout vêtement qu'une légère draperie lui ceignant les reins et s'enroulant autour du bras. Dans la main droite, le dieu porte la faux et le sablier emblématiques; sa main gauche s'appuie sur un médaillon ovale, posé à ses pieds. On y voit, présenté presque de face, le buste de Cyprien Roose, figure distinguée, dont les traits fins s'encadrent d'une abondante perruque bouclée. La statue du Temps, malgré l'attitude quelque peu guindée et la stature trapue, ne manque ni de beauté, ni de noblesse. Une disproportion presque monstrueuse pourtant existe entre le torse, majestueux et impressionnant, et le bas du corps, qui est réduit à des membres de gnome. La seule photographie que nous avions à notre disposition,



Pierre

Monument funéraire de C.-A.-P. Roose, baron de Leeuw

(Malines. Musée Communal)

prise d'un point trop élevé, exagère encore ce défaut. Par la souplesse du modelé pourtant, la douceur soyeuse de la barbe fluviale, l'expression intense du regard enfoncé profondément sous un front dénudé et la vigueur individuelle des membres, cette œuvre porte déjà en germes tous les caractères qui feront la grandeur de l'art de Verhaegen, comme statuaire (1). Nous exprimons ici notre bien vive reconnaissance aux éclairés mécènes qui ont sauvé de la ruine l'œuvre la plus ancienne connue de notre sculpteur malinois, qui devait se tailler par la suite une large renommée artistique.

A côté de ce monument funéraire, quatre figures de saints Pères, fixées contre le mur du transept à la cathédrale de St-Rombaut, et deux Vierges placées dans les rues de Malines, sont tout ce que M. Neeffs, à la suite des chroniqueurs, mentionne comme œuvres en pierre de Verhaegen arrivées jusqu'à nous. Toutes, mais à des degrés divers, révèlent la rare habileté du praticien. Les quatre statues de l'*église Saint-Rombaut,* en pierre de France, sont de grandeur à peu près nature. Très décoratives dans la robustesse des formes et dans le jet des draperies, très parfaites dans le modelé des chairs et dans le rendu des étoffes, très expressives par la douceur du regard et l'éloquence du geste, ces figures, trop trapues pourtant, représentent des personnages qui « semblent descendre des tableaux de Rubens, mais détachés de toute pompe et vus dans leur intimité » (2).

---

(1) MM. Neeffs et Marchal, qui traitent l'œuvre de médiocre, ne l'ont pas vue évidemment, et répètent les citations de chroniqueurs anciens. Nous avons relevé la même appréciation dans *Extracten uyt het proces tusschen meester Lucas Fayd'herbe...* coll. De Blauw, op. cit., p. 196. Il y est renvoyé à *Histoire des environs de Bruxelles, 1851,* d'après un manuscrit de M. Goetghebeur, de Gand.

(2) Henry Rousseau, op. cit., p. 103.

Le *saint Jérôme écrivant,* placé à gauche du portail septentrional, nous semble être la meilleure des quatre statues. Le torse est nu, expressif et vivant; un ample manteau enroulé autour du bras droit retombe sur le bas du corps et recouvre la jambe. La main gauche tient un manuscrit volumineux, la dextre un style antique. Le lion, compagnon fidèle du saint docteur, est couché à ses pieds. Les traits du vieillard sont empreints d'énergie, de majesté. Une chevelure flottante et une barbe fluviale jettent leur note pittoresque au milieu du poli des chairs. Le torse puissant, les épaules, les bras, la jambe, charnus et musclés, modelés avec une souplesse remarquable et une science consommée, sont autant de triomphes du ciseau. Les draperies largement éployées se creusent en plis profonds mais peu nombreux, un accent d'ombre plus intense savamment choisi suffisant à l'artiste pour faire valoir la beauté des formes nues. Dans son ensemble, cette statue révèle un caractère bien défini, une intelligence communicative, une noblesse imposante, et ce sont là qualités qu'on ne relève que rarement dans les productions flamandes du XVIIIe siècle. Verhaegen a repris pour cette figure l'impressionnante tête de vieillard dont vingt ans auparavant, déjà, il avait doté le Temps; mais, chose regrettable, il n'a pas remédié totalement au défaut de proportion que nous avons signalé dans cette œuvre de jeunesse. Ici encore le bas du corps se réduit à peu de chose; le torse et la tête, par contre, sont d'une majestueuse grandeur.

Saint Ambroise, occupant le mur à droite du même portail, est peut-être la meilleure figure totalement vêtue que tailla le maître. Le saint docteur, en habits pontificaux, est remarquable de naturel. L'attitude est aisée, l'expression pensive. Posément, il déroule un volumen à l'appui de quelque assertion savante. Une ruche est posée à terre, pour rappeler l'essaim d'abeilles qui,

suivant la légende, voltigea autour de son berceau. Une lourde chape à orfrois brodés drape, avec des cassures larges et profondes, le robuste vieillard. Une aube légère, garnie de dentelles, se moule en plissements délicats sur la robe, qui tombe moelleusement jusqu'au sol. La nature des tissus est rendue ici avec un soin jaloux et une habileté peu commune. L'artiste, donnant ainsi un démenti aux biographes anciens (1), y fait preuve d'un esprit d'observation excessivement développé. Si la draperie est remarquable, la tête, empreinte de noblesse, avec l'expression claire du regard couvert et la pensée profonde qui contracte le front, ne mérite pas moins de retenir l'attention. Les mains, courtes et charnues, au lacis de veines gonflées, si individuelles, constituent des morceaux non moins intéressants. De par ces multiples qualités, la statue prend place parmi les meilleures productions de notre sculpture flamande à influences rubéniennes.

Le *saint Augustin* fixé au mur, à droite du portail méridional, n'a pas droit à nos éloges au même degré que la précédente. Le saint, revêtu également d'une aube à dentelle, d'une étole brodée et d'une lourde chape, tient de la main gauche un volume ouvert, dont son regard parcourt le texte. La tête embroussaillée d'une abondante chevelure bouclée, et allongée d'une barbe soyeuse et ondoyante, est bien belle, mais l'expression physionomique n'a pas l'intensité, ni la mobilité, ni la vivacité, surtout, qu'on admire chez le saint Ambroise. La draperie, au surplus, y est aussi naturelle, aussi vivante, d'une compréhension également décorative, d'une observation aussi méticuleuse et raffinée.

Saint Grégoire recevant l'inspiration du Saint-Esprit,

---

(1) Cf. la note 1 au bas de la page 72.

attaché au mur, à gauche de ce portail, est la figure la plus mouvementée des quatre (1). La soutane, le surplis à dentelles et le camail ont pris de l'envol, comme si une agitation intérieure ou un faible vent les soulevait. La nature du tissu léger ou épais a été scrupuleusement caractérisée par l'importance et la largeur du plissement. Le saint Père lève la tête anxieusement et regarde bouche bée la colombe symbolique qui plane au-dessus de son épaule, et dont il attend l'inspiration. Déjà la pensée se moule dans le cerveau, la main droite mi-ouverte semble vouloir la saisir, la condenser pour la noter dans le gros volume serré sous son bras et vers lequel s'ébauche le geste. L'attitude pleine d'aisance, le mouvement si naturel dans son ampleur et l'expression éloquente des traits rangent cette figure parmi les bonnes créations de Verhaegen. Dans son ensemble elle rappelle assez bien les figures de saint Corneille des bas-reliefs de l'église de Ninove.

Ces statues, d'un travail à la fois violent et doux, furent exécutées alors que l'artiste était dans la pleine possession de son vigoureux talent. Tout en traits larges et décisifs, en ombres brusques et en clairs mouvants, aucune des quatre pourtant n'est affectée de cette pompe théâtrale, de cette agitation tumultueuse qui déparent tant d'œuvres religieuses du style baroque. Ces quatre figures de saints servent de monuments commémoratifs à divers ecclésiastiques dont les noms figurent sur les socles, tous pareils, à volutes et coquille. Le saint Jérôme écrivant fut donné en 1743 par l'archidiacre Jean-Fr. Foppens; le saint Ambroise est dû à la munificence du chanoine Ambroise de Smet et date de 1744; le saint

(1) C'est par erreur que les chroniqueurs et M. Emm. Neeffs parlent ici de saint Jérôme recevant l'inspiration. La statue représente bien saint Grégoire, Père de l'Eglise, inspiré par la colombe qui vole au-dessus de son épaule.



Phot. J. Fourdin

Saint Jérôme écrivant



Saint Ambroise

(Malines, église Saint-Rombaut)



Pierre

Saint Grégoire inspiré

Augustin fut payé par le chanoine René Cassina de Boulers, en 1743, et le saint Grégoire, de 1744, est dû à la générosité du chanoine Benoît de Ruddere, prévôt de Saint-Rombaut. Elles coûtèrent chacune la somme de 325 florins.

Nous nous rangerions volontiers à l'avis de M. Henry Rousseau (1), qui rattache aux sculptures que nous venons d'étudier la grande statue en pierre de *saint André,* adossée à une des colonnes de la grande nef de l'*église Notre-Dame au delà de la Dyle,* si cette œuvre était anonyme. Cette statue, incontestablement supérieure aux autres de la même série, qui affectent trop de grandiloquence, de recherche et d'affectation, s'apparente très étroitement au saint Jérôme écrivant. Le torse nu, souple et musclé, l'attitude noble et aisée, le jet naturel des draperies et l'ampleur générale plaident certainement en faveur de cette attribution. Mais M. Neeffs (2) nous apprend que l'œuvre fut exécutée en 1787, par J.-F. Van Geel; et le Musée des Beaux-Arts de Bruxelles conserve, sous le nom de cet artiste, le modèle en terre cuite, très poussé, de cette belle figure d'apôtre. Cette constatation témoigne de la persistance de l'action exercée par Verhaegen sur l'école malinoise de sculpture au cours du XVIII[e] siècle.

L'usage de placer dans les rues, et principalement aux angles des murs, des figurines de la Vierge ou d'un saint, qui date du moyen âge et s'est perpétué jusqu'à nos jours, a laissé à Malines un grand nombre d'exemplaires de toutes les époques. Une statue en pierre, de Verhaegen, est fixée contre la façade d'une maison de la *rue des Augustins.* De grandeur nature, elle représente la *Vierge et l'Enfant* trônant sur les nuages et abritée sous

(1) Henry Rousseau, op. cit., p. 102.
(2) Emm. Neeffs, *Inventaire,* p. 93.

un dais. La divine Mère, tout attentive à l'Enfant Jésus couché dans ses bras, est belle idéalement. Son attitude, gracieuse avec suavité, n'est pas sans un soupçon de mignardise peut-être. Tout le corps est penché sous le poids du lourd bébé joufflu, aux chairs grasses, souples et plissées, aux boucles drues, tout en sourires et gestes mutins; seul, Jordaens avait trouvé les mêmes accents pour représenter l'enfance charnue et surnourrie. Les formes juvéniles de la jeune femme, elles, s'accusent à peine sous les vêtements aux draperies fouillées abondamment, riches en ombres et lumières, mais sans remous excessifs. Le visage ovale s'embellit du rayonnement de la tendresse maternelle, rêveuse et recueillie. Les mèches soyeuses de sa chevelure, recouvertes d'un léger voile, sont ramenées en arrière, dégageant le cou délicatement. Des têtes de chérubins animent le nuage; et sur le globe terrestre, le démon, larve hideuse, se tortille sous le pied de Marie.

L'œuvre entière atteste un sentiment très délicat de la beauté féminine. Verhaegen y a donné toute la mesure de son lyrisme sentimental. Son type de femme s'est singulièrement aménuisé ici, se rapprochant plus de l'idéal de van der Veken que de celui de Fayd'herbe. N'y cherchez nulle maigreur pourtant, mais une élégance plus flexueuse dans le corps et un charme plus caresseur dans les yeux. C'est un travail que nous daterions volontiers de la belle maturité de l'artiste, de 1740 environ.

Une autre *Vierge avec l'Enfant,* en pierre, de dimensions quelque peu plus considérables, est placée contre le mur de l'Hôpital Notre-Dame, *rue de l'Empereur*. Jésus ici est debout à côté de sa Mère, qui doucement le retient. Les pieds posés sur une tête de chérubin, il lève le bras droit, s'apprêtant à lancer une pierre au serpent que la Vierge écrase avec mépris. L'attitude de Marie n'a

plus la même grâce languide, ni son regard, cette expression de sollicitude anxieuse. Son vêtement aussi est agité davantage, présente plus d'ampleur. L'Enfant, quoique joliet dans son souple embonpoint, n'est pas modelé ici avec autant d'amour. Dans l'ensemble de la composition s'affirme le caractère saillant du style de l'époque, auquel Verhaegen sacrifia plus volontiers vers la fin de sa vie, une prédilection manifeste pour les effets décoratifs et pour les draperies tumultueusement soulevées, qui n'est qu'un héritage lointain de Fayd'-herbe. La tête de la Vierge est d'un ovale plus mou, le voile qui enveloppe ses cheveux se fronce en un nœud maniéré au-dessus du front; les formes, peu perceptibles sous toute cette agitation du vêtement, trahissent une certaine fatigue, un manque d'élégance aussi, malgré l'évident souci de sveltesse.

On ne peut pas dire pourtant, malgré ces flagrantes faiblesses, que l'œuvre manque de distinction, de largeur, de beauté. Trop de facilité, un excès de confiance en son habileté et un manque de scrupule à l'égard de la nature ont trahi le sculpteur, qui ne semble pas posséder toute la fraîcheur d'impression d'autrefois. L'œuvre, en effet, date de 1753. Elle fut érigée en ce lieu par les habitants de la rue, qui payèrent à l'artiste la somme de 350 florins. Une plaque placée sous l'image porte l'inscription :

MatrI DeI sIne Labe ConCeptæ

L'*Hospice Saint-Joseph* de Malines possède une *peinture en grisaille,* sur grand panneau de bois blanc, représentant cette Vierge dans sa niche. Vraisemblablement, elle a servi de modèle pour donner aux clients une idée très approximative de l'effet que ferait le groupe une fois en place, et ensuite comme base de travail. Ce projet, en

grandeur d'exécution, fut-il peint par Verhaegen lui-même ou par quelque peintre de son atelier? Nous l'ignorons. Il n'y a nul doute pourtant que nous nous trouvions ici en présence d'un agrandissement de l'esquisse préparatoire. L'Enfant Jésus, en effet, est prévu dans la peinture, portant la croix, comme dans les figurations analogues du sculpteur ; mais par un de ces traits d'esprit tout populaires, suggéré peut-être par la clientèle même, la croix fut remplacée dans la main enfantine par un fruit ou un caillou, tenu menaçant au-dessus du reptile.

Pour le surplus, il y a analogie complète, trait pour trait, entre la grisaille et l'œuvre réalisée. Avant Verhaegen, Luc Fayd'herbe déjà avait usé du même procédé pour se rendre compte de l'aspect auquel il pouvait prétendre dans l'exécution de ses projets (1). C'était là, sans doute, un usage courant chez les sculpteurs d'alors.

Le jardin du *Grand Séminaire* de Malines renferme une *statue de la Vierge* que M. Neeffs considère comme un travail d'atelier de Verhaegen. L'ordonnance du groupe rappelle, en effet, la manière de notre sculpteur ; l'exécution toutefois révèle une autre main. De grandeur naturelle, la Mère du Christ semble se mouvoir, justifiant ainsi l'envol de l'étoffe autour de son corps élégant. Des deux bras elle soulève le bébé assoupi et l'approche de ses lèvres dans un élan spontané de tendresse maternelle. L'enfant est nu. Sa petite tête aux cheveux plats ne présente pas les caractères qu'on voit communément chez Verhaegen, car celui-ci, nous l'avons vu, préféra en général une frimousse plus rubénienne, à chevelure bouclée. Cette particularité seule ne suffirait pas, néanmoins, à lui enlever l'œuvre, car exceptionnellement, on relève chez l'artiste des enfants semblables. Mais la Mère présente une physionomie plus rustique, au visage large,

(1) Emm. Neeffs, *Les sculpteurs,...* op. cit., p. 158.

au nez retroussé, et ce type, le sculpteur malinois l'ignora, tant dans ses bas-reliefs que dans ses statues de ronde bosse. La draperie aussi est d'un jeu plus mou. Le serpent, enfin, dont la Vierge triomphe et qui rampe sur le globe, porté par un nuage fleuri de têtes bouclées d'anges, est différent des monstres qu'on a vus à la chaire d'Hanswyck et chez les deux Vierges que nous venons de décrire. Ceux-ci, en effet, ont la peau imbriquée d'écailles discoïdes ; dans le groupe qui nous occupe, la bête immonde a la peau lisse et l'épine dorsale saillante et épineuse. Et ce sont là détails insignifiants peut-être, encore que suffisants pour trahir une autre main. Nous croyons que cette œuvre fut exécutée d'après un projet de Verhaegen, soit de son vivant par un de ses disciples, soit après sa mort par un des artistes qui vécurent de sa pensée. De nombreux sculpteurs, en effet, firent usage de ses dessins qui, nous le verrons plus loin, alimentèrent pour de longues années encore l'école de sculpture malinoise.

Une jolie *statue de la Vierge* encore, fixée à l'angle de la *rue du Bruel* et de la courte rue des Bateaux, rappelle en son ensemble comme en ses détails, le faire de Verhaegen. Placée dans une niche de bois sculpté et peint, elle porte en ses bras l'Enfant le plus espièglement animé qui soit. Cela lui a valu, de la part de la verve populaire, l'appellation si savoureuse de la Vierge dont l'Enfant a une quinte de mauvaise humeur. En réalité, la Mère élève son fils bien haut hors de l'atteinte du reptile infernal. Jésus, les bras largement étendus, les jambes agitées, regarde le monstre vers lequel la Vierge également abaisse les yeux. La tête couverte d'un voile, fixé sous un diadème, Marie, un peu plus petite que nature, est enveloppée de draperies souples bien dans le style de l'école. Les têtes de chérubins qui animent la nue où flotte le globe terrestre, présentent bien les

caractères que nous avons relevés chez les bébés que tailla notre sculpteur. Il en est de même pour le serpent. Dans son ensemble, cette Vierge, par l'expression de sollicitude maternelle, par la grâce flexueuse du corps et par la turbulence de son Enfant, se réclame de la pensée de Verhaegen. L'exécution, quoiqu'un rien maniérée peut-être, n'est pas indigne de son ciseau. Nous ne croyons donc pas devoir hésiter à ranger cette œuvre anonyme à l'actif de l'habile sculpteur malinois.

Tout convaincus que nous soyons de la grande habileté qu'eut Verhaegen pour modeler la glaise et du fréquent usage qu'il en fit pour ses esquisses, nous n'avons réussi pourtant à retrouver que fort peu de terres cuites lui attribuées. Une statuette, représentant la *Vierge allaitant l'Enfant Jésus*, de la collection Fr. De Blauw, à Malines, mérite la première place parmi ces productions. Elle mesure 0^{m}36 de hauteur. C'est une esquisse très poussée, quoique largement conçue et traitée avec sobriété. La Vierge est assise les jambes de côté, le buste de face, présentant ainsi, par la légère torsion des reins, un beau jeu de draperies fouillées sans nuls remous ni envol. C'est là une attitude que nous trouvons chez Vervoort, dans une figure féminine assise sur un rampant de fronton et conservée en terre-cuite au Musée royal de sculpture à Bruxelles (1). Le visage de la Mère, d'un ovale épais, est penché amoureusement vers le bébé et s'encadre d'un voile jeté sur les cheveux. Jésus, un beau bambin grassouillet, aux chairs molles, aux membres potelés, est couché dans les bras maternels qui tendrement le pressent. Et pour le nourrir, la Mère a découvert le sein gauche, auquel l'Enfant gorgé s'attache sans entrain. Dans le glissement de la robe, la moitié du

(1) Henry Hymans, *Catalogue des sculptures* des Musées royaux de peinture et de sculpture de Belgique, à Bruxelles, 1904, n° 474.



Phot. Fourdin — Terre cuite

La Vierge allaitant Jésus

(Malines, collection F. De Blauw)

Pierre

La Vierge et l'Enfant

Pierre

La Vierge et l'Enfant

(Malines, rue des Augustins et rue de l'Empereur)

buste s'est dévoilé, montrant une épaule charnue, une gorge opulente; délicieusement modelées. Une chemise fine moule le sein droit et se perd sous les plis plus larges de la robe. L'œuvrette est gracieuse, malgré l'évident manque d'équilibre dans l'attitude. Saisie sur le vif, cette petite scène familière servit probablement d'esquisse pour quelque grande composition non exécutée ou perdue. Faut-il garder cette terre-cuite, dont l'état de conservation est remarquable, sous le nom de Verhaegen, où elle figure depuis de nombreuses années déjà, ayant passé comme telle dans la collection De Blauw, après avoir appartenu à Mgr Mertens, qui en hérita de Mgr Wynants, tous deux chanoines à Malines? Nous n'oserions l'affirmer catégoriquement. Le galbe physionomique de la Vierge est quelque peu différent de celui auquel nous a habitué le maître par ses figures féminines. L'Enfant Jésus à cheveux lisses est d'un type si pas inconnu, au moins peu fréquent chez Verhaegen. C'est le bébé largement repu que nous avons vu dans le groupe du Grand Séminaire. La manière de draper, pourtant, aussi bien que la façon de jeter un voile sur les cheveux, tout comme nous l'avons observé chez la jeune mère accroupie devant S. Jean-Baptiste, dans une des tribunes de l'église SS. Jean, sont bien caractéristiques de son art, et la tendresse si expressive chez la Mère se retrouve dans plusieurs de ses bas-reliefs de Ninove et de Malines. C'est dès lors une figurine que nous daterions de la première période du maître.

Récemment encore, l'antiquaire malinois, Victor De Bruyne, possédait deux statuettes en terre-cuite attribuées à notre artiste. L'une acquise par M. le pharmacien Delacre, de Bruxelles, se rattache indubitablement à la manière de Verhaegen; l'autre, qui appartient aujourd'hui à M. René Van Bastelaer, présente une parenté moins évidente avec l'œuvre connu du

sculpteur. La première, une figure d'*apôtre,* haute de $0^{m}64$ et peinte en blanc, est d'un style sobre, d'un faire large et pourtant précis, d'une attitude presque classique. De stature élancée et robuste à la fois, les extrémités délicates et la tête petite, l'apôtre s'enveloppe d'un ample manteau, mollement drapé sur le bras gauche, autour de la taille, et retombant en plis fondus sur le sol. La tunique, par contre, se moule étroitement au corps. Dans cette figure encore, la draperie est vivante, l'étoffe souple comme du satin. La tête expressive, aux traits fins, au regard ferme, s'encadre d'une barbe soyeuse qui ondule sur la poitrine et des mèches touffues d'une abondante chevelure. Les mains sont individuelles ; la gauche semble avoir tenu une épée (?) la droite est ouverte. C'est bien l'art de Verhaegen qui se révèle ici par tant d'élégance, de majesté et d'intelligence expressive, l'art de sa belle maturité, que nous ont fait connaître un Christ de la chaire de l'église St-Jean et certaines figures des bas-reliefs de Ninove.

L'autre statuette en terre cuite, représentant *saint Joseph avec l'Enfant Jésus,* haute de $0^{m}51$, se rattache moins étroitement au style du sculpteur. L'attitude est quelque peu contorsionnée, la draperie envolée, les traits maniérés. Ne serait-ce pas là une œuvre de la fin de la carrière du maître, de cette période moins connue, que les biographes caractérisent par « une tendance d'apprêt et de maigreur, qui fut l'écueil du talent de Verhaegen dans ses vieux jours » (1). Ce groupe représente le saint dans l'attitude de la marche, de la fuite même, accompagné du petit Jésus. Les vêtements de Joseph, faits d'un étoffe très fine et satinée, se gonflent en remous, très naturellement, sous l'action du mouvement rapide. Par dessus l'épaule gauche, il regarde le joli

(1) EMM. NEEFFS, *Les sculpteurs,....* op cit., p. 274.

bambino qui trotte à son côté, l'air inquiet, la tête tournée vers quelque poursuivant. L'Enfant divin, au corps charnu, aux membres potelés et au visage joufflu, est revêtu seulement d'une petite tunique à menus plis, moulant ses formes de gros amour rubénien. Saint Joseph, les jambes largement écartées dans la fuite, les pieds recouverts de sandales, le torse tourné vers la gauche, les bras portés en avant, mais brisés, la tête démesurément petite, au front proéminent, aux cheveux tirebouchonnants, à la barbe courte et frisée, présente un type que nous n'avons pas encore relevé dans l'œuvre de Verhaegen. Vu la similitude parfaite qui existe entre la manière de draper dans cette œuvre et dans la Vierge de la rue de l'Empereur, nous n'oserions pourtant pas retrancher cette jolie figurine du catalogue de notre sculpteur. Ces terres cuites appartenaient depuis au moins un demi-siècle à la famille du collectionneur, renseignées toujours sous le nom du maître malinois.

L'œuvre de Théodore Verhaegen a été bien plus important que les sculptures que nous en connaissons aujourd'hui ne le feraient croire à première vue. Comme tous les artistes des XVIIe et XVIIIe siècles, le maître a mis son souple talent et son imagination féconde au service des églises et des couvents. Nous devons à cette clientèle religieuse, éminemment plus conservatrice que la civile ou particulière, d'admirer encore un assez grand nombre d'œuvres exécutées par le puissant sculpteur flamand Sans le règne de la Terreur, la production artistique des maîtres de l'époque baroque nous serait parvenue à peu près complète et intacte. Nous devons donc déplorer le régime qui, en supprimant plusieurs couvents et en dispersant les religieux, n'eut pas le souci de veiller tout au moins à la conservation des floraisons artistiques épanouies au cours des siècles, à l'ombre des vieux murs. Pour l'œuvre de Verhaegen, comme pour celui de bien

d'autres artistes, cette ère de persécutions fut néfaste. Sans faire allusion aux nombreuses créations dont même tout souvenir est perdu, celles dont l'existence nous est révélée par les chroniqueurs du XVIIIe siècle, forment une partie importante dans la production du sculpteur.

Le couvent des Carmes Déchaussés, dont la nouvelle église fut achevée en 1707, confia à Verhaegen l'édification d'une chaire à prêcher et de deux petits autels placés devant le chœur (1). Le pied de la chaire portait la statue de saint Jean de la Croix, le premier Carme Déchaussé, accompagné d'un aigle. Au-dessus était inscrit : *Joannes docuit, quod alii non docuerunt.* Les autels étaient surmontés, l'un de la Vierge, l'autre d'une statue de saint François. Ce couvent possédait en outre une excellente figure de sainte Barbe, sculptée par Verhaegen et placée à côté de l'autel de Ste Thérèse. Fermée en 1796, l'église fut vendue l'année suivante. Nous ignorons ce que devint le riche mobilier.

Le nouveau couvent de Béthanie, élevé en 1588, fut supprimé en 1783, par l'édit de Joseph II, et quatorze ans plus tard, il fut vendu et morcelé. Le maître-autel de la chapelle était également une composition de Verhaegen. Celui du couvent des Frères Cellites avait pour auteur le même artiste (2). Nous avons vu précédemment qu'il exécuta aussi, pour cette chapelle, un confessionnal, dont le placement lui fournit l'occasion de lancer un de

(1) *Beschrijf van de stad Mechelen voorgesteld bij een vriendelijke verhandelinge, door twee curieuse goede vrinden, Pipinus comende van Brussel synen vriend Ludolphus tot Mechelen bezoeken in het jaar 1775.*

EMM. NEEFFS, *Sculpteurs malinois*, op. cit., p. 275.

(2) *Le recueil* J. SCHÆFFER, album IV, conservé aux archives de Malines, nous montre dans l'aquarelle n° 196 une vue intérieure de la chapelle du couvent. Nous y voyons comme maître-autel une belle construction en arc de triomphe, d'une sobriété presque classique dans ses grandes lignes. La corniche qui s'incurve en niche avec tout l'autel est portée par quatre colonnes et six pilastres d'ordre corinthien et surmontée d'une auréole entourant la colombe du Saint-Esprit qu'abrite un dais circulaire. Des angelots sont perchés sur des volutes de style rocaille et

ses traits d'esprit. Il semble résulter du texte d'un manuscrit, que Verhaegen entreprit pour ce couvent de grands travaux, qui se terminèrent par une *Tentation de saint Antoine* (1). D'après un autre écrit, ce sujet taillé en bois ornait l'autel de la chapelle (2). C'était là vraisemblablement un bas-relief pittoresque, avec coin de nature, animé par des animaux fantastiques. Il est donc regrettable qu'on n'ait conservé nul souvenir de ce travail qui, à n'en pas douter, devait être très intéressant. Ce fut le même artiste encore qui fournit le plan de l'autel des âmes du Purgatoire pour le monastère des Dominicains (3). L'église de cet ordre fut construite de 1720 à 1736 et fermée en 1796; les religieux alors furent chassés et leur domaine acquis, en 1798, par l'Administration des Hospices. Depuis 1809, les bâtiments servent d'arsenal et d'hôpital militaires.

Verhaegen fournit au Petit Béguinage, dont l'église fut désaffectée au culte et vendue en 1799, un tabernacle pour le maître-autel (4). Une des deux portes de ce couvent, donnant dans la rue du Poivre, était ornée

---

animent cette partie gracieusement fanfaisiste de l'œuvre. Un autel-tabernacle occupe le bas du portique; il est orné de volutes chevauchés par des chérubins. Une grande statue de saint Alexis domine ce tabernacle. C'est là encore une œuvre qui semble, pour autant que le dessin, de dimensions très réduites, nous permet d'en juger, démentir le manque de mesure imputé à Verhaegen-architecte par les biographes anciens.

(1) *Extracten uyt het proces tusschen meester Lucas Fayd'herbe*,.... p. 195.

(2) Den autaer van dese capelle, waer op verbeldt is den H. Antonius gekleedt (volgens de gemeyne by geloovigheyt) als een monick-Antoniaen met de Duyvels tentatie verzeldt is, zeer konstich in houtwerck gemaekt door wijlen Theodor Verhagen. (*Provincie, stad ende district*,.. t. II, p. 105).

(3) Nous croyons retrouver cet autel dans l'aquarelle n° 184 du même recueil (Schæffer). C'est une construction fort simple aussi, se composant d'un autel-tabernacle, blanc et or, posé au bas d'un portique à quatre colonnes, dont la partie supérieure est couronnée du buste de Dieu le Père, un vieillard barbu, apparaissant dans les nuages, au milieu des chérubins.

(4) *Extracten uyt het proces tusschen meester Lucas Fayd'herbe*..... pp. 70 et 196. Dans l'église du Petit Béguinage, le tabernacle sur le maître-autel...

d'une statue de notre sculpteur, représentant *saint Jean l'Evangéliste*, et placée dans une niche (1). La disparition d'une autre église encore, l'ancienne paroissiale saints Pierre-et-Paul, entraîna la perte d'une œuvre de maître Théodore. Ce temple fut démoli en 1780, après que la paroisse de ce nom eût été transférée dans l'église que les Jésuites venaient de quitter, après la suppression de leur ordre, en 1773. L'ancienne église renfermait un autel portant l'Enfant Jésus, entouré d'attributs variés et surmonté du monogramme divin. Cet autel était placé dans la chapelle du Saint Nom et avait pour auteur le sculpteur Verhaegen (2).

D'autres œuvres encore sont perdues. Une pierre tumulaire, dressée en l'église Saint-Jean, à la mémoire de Henri-Joseph Kerrenbroeck, a disparu sans laisser des traces. Elle était, au dire de M. Neeffs, entourée de feuillages et de gracieux enroulements. Il s'y trouvait également, fixé contre une colonne de la grande nef, en face de la chaire à prêcher, un catalogue, beau cadre en bois sculpté, abondamment orné, destiné à contenir les noms des membres de la confrérie de la Très Sainte-Trinité. Ce travail coûta 187 florins 7 sous 4 deniers, dont Verhaegen donna quittance le 7 avril 1730. Il fut vendu, vers 1825, à un marchand anglais, pour une somme

(1) Cette porte, détruite en 1797, est représentée dans l'aquarelle n° 222 du recueil J. Schæffer, album V. C'est une construction de style baroque, à fronton interrompu, comme on en trouve au béguinage de Lierre et dans mainte autre localité du pays. Au-dessus de l'entrée en plein cintre, est placé, dans une niche encadrée de volutes décoratifs, une statue de l'évangéliste saint Jean, debout, avec l'aigle à côté de lui. Dans un médaillon ovale, au-dessus de la niche, est inscrite la date 1730.

(2) L'aquarelle n° 113 du même recueil, album III, donne la chapelle du Saint Nom de Jésus. Nous y voyons un autel fort simple, dans l'esprit du XVIIe siècle, avec grand triptyque peint. La corniche est surmontée d'arabesques contenant en grandes lettres dorées le monogramme du Christ. Est-ce là l'œuvre de Verhaegen? Nous n'oserions l'affirmer sans autres documents.



Phot. Fourdin

Projet de chaire dessiné par Verhaegen

(Malines, Musée Communal)

dérisoire (1). Pour la cathédrale Saint-Rombaut, il sculpta, en 1729, un ostensoir maintenu par deux anges, placé à l'extérieur de l'église, derrière le tabernacle. Seule, l'inscription taillée sous cette image subsista longtemps encore, mais a disparu aujourd'hui.

De Mayer cite enfin deux portraits à mi-corps de Verhaegen et de sa femme, sculptés par l'artiste même et se trouvant chez certain Van Goerlaken, à Malines (2). La perte de ces bustes est particulièrement regrettable. Non seulement ils nous auraient mieux fait connaître les traits de l'artiste, mais ils nous en auraient fait découvrir peut-être, les portraits peints qui ont existé sans aucun doute. Nous relevons, en effet, dans le catalogue de l'exposition de Malines, 1863 (3), sous le N° 278, un portrait de Théodore Verhaegen, peint par A.-J. Van den Eynde, et appartenant à M. Raepsaet. Malgré nos recherches, nous n'avons pu retrouver cette œuvre, qui, étant connu l'auteur, ne peut avoir été exécutée que d'après un portrait plus ancien. L'aquarelliste Arnould-François van den Eynde naquit, en effet, en 1793 seulement. La seule effigie de Théodore Verhaegen que nous ayons pu découvrir est le petit dessin à l'encre de chine,

---

(1) G.-J. de Servais, op. cit. — Eenige Aenmerkingen : Den 7 April 1729 of 1730 is door Theodoor Verhaegen, beeldsnijder, gemaekt eenen cataloog voor het broederschap van de H. Drijvuldigheid; hij heeft gekost 187 guld. 7 stuyv. De laetste betaeling is geschied den 28 mey 1731.

Nota. Dezen cataloog is omtrent het jaer 1825, onder den heer Pastor van Hoebroeck, aen eenen engelschen koopman bijna voor niets verkogt geweest; hij hong aen eenen pilaer regt over den predikstoel, waer aen hij tot pendant diende.

Suivant la liste de la vente de meubles qui eut lieu en 1799, ce catalogue, repris au n° 13 avec un second catalogue au même vocable, fut estimé à 2 livres et vendu 6,10. Ceci n'était pas pour donner une grande idée de la valeur réelle de l'objet.

(2) G. De Mayer, op. cit., « bij van Goorlaken zijn afbeeltenis en zijns vrouwe half lijf ».

(3) *Catalogue de l'Exposition d'antiquités malinoises*, érigée dans la maison Concordia, par la *Sint-Jans Gilde*, surnommée : *De Peoene*. Malines, H. Dessain, 1863, n° 278.

que nous reproduisons ici en frontispice et qui est conservé aux Archives de Malines.

Dans la collection du comte F.-C.-G. de Cuypers de Rymenam, vendue à Bruxelles le 20 mai 1802, se trouvaient deux sculptures que le catalogue donnait à Verhaegen : un groupe représentant le Temps qui embrasse Pallas et une statue figurant La Charité Romaine. Si ces attributions peuvent être considérées comme fondées, Verhaegen apparaît ici comme un adepte des thèmes antiques, infirmant une fois de plus les anecdotes osées des chroniqueurs anciens (1).

Nous savons, d'autre part, que Verhaegen prit part au concours, ouvert en 1739, par le chapitre de la cathédrale Saint-Bavon, à Gand, pour l'exécution d'une nouvelle chaire à prêcher. Il avait comme compétiteurs Verbruggen d'Anvers, l'orfèvre Jaspar Lanoy de Bruxelles et Laurent Delvaux de Gand. Ce dernier remporta la victoire. La maquette en terre rouge, du projet de Verhaegen, fut exécutée par Allaert, de Gand. Nous ignorons ce qu'est devenu ce modèle non réalisé.

En 1745, la corporation des chirurgiens de Louvain, très florissante alors, lui commanda un nouvel emblême en bois sculpté, qui, en raison du prix payé, devait être très luxueux. Verhaegen reçut, en effet, 160 florins pour ce travail que nous pouvons considérer comme perdu, n'ayant pu en retrouver aucunes traces. Cet emblême *(keers* ou *tortse)* devait être porté, suivant l'habitude, en tête de la corporation, dans les solennités civiles ou religieuses (2).

(1) *Extracten uyt het proces tusschen meester Lucas Fayd'herbe,..* pp. 141 et 196.

(2) Edward van Even, *L'Omgang de Louvain.* Louvain, C.-J. Fonteyn, 1863, p. 44, note 2.

« Item betaeld aen den Beelthouwer Theod. Verhaghen, de somme van 160 gulden, voor het maken van de Ambachts-tortse.

» Item, aen drinckgeld aen de gasten van voorzegden beelthouwer 3 gulden » *(Comptes de la corporation des Chirurgiens,* 1745, f° 201).

Il nous faut mentionner enfin certaines œuvres qui se trouvaient à Malines il y a quelques années seulement et dont nous ne pouvons que signaler la disparition aujourd'hui. Une statuette, en bois de tilleul peint, représentant la Vierge immaculée, figurait au nom de Verhaeghe sous le n° 210 du catalogue de l'Exposition d'art religieux de 1864, à Malines (1). Elle appartenait au rév. A.-C.-J. Moons, de cette ville, et mesurait 0m70 de hauteur. Une seconde statuette, en bois de poirier, de la Sainte Vierge debout sur le croissant, tenant l'Enfant Jésus sur le bras gauche et un lys dans la main droite, et écrasant sous ses pieds le serpent, était inscrite au n° 211, sous le même nom. Elle mesurait 0m49 et était exposée par le même collectionneur. Cette figurine réapparut à l'Exposition de 1883 à Malines (2), sous le n° 1164. Nous ignorons ce que valaient ces attributions et ce que sont devenues ces sculptures. L'exposition d'antiquités de 1863, à Malines (3) montrait, sous le n° 201, deux cariatides ayant servi de modèles pour les stalles de l'église St-Jean, par Théodore Verhaegen. Ces termes à torses angéliques appartenaient au collectionneur Aug. De Bruyne, de Malines. M. V. De Bruyne, petit-fils du précédent, un connaisseur éclairé, parle de ces objets comme d'ébauches délicieusement modelées. Il ignore toutefois ce que sont devenus ces modèles, vendus il y a de nombreuses années déjà.

Un dessin de Verhaëgen figurait à cette même exposition de 1863 (4) et représentait, suivant le cata-

---

(1) *Catalogue des Objets d'art religieux du Moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes,* exposés à l'Hôtel Liedekerke, à Malines, 1864. Rédigé par W.-H. James Weale, 2e édition. Bruxelles, Ch. Lelong, 1864.

(2) *Exposition organisée à Malines au profit des Ecoles catholiques, 1883,* Malines, van Velsen.

(3) *Catalogue de l'exposition d'antiquités malinoises,..* op. cit., n° 201.

(4) Idem. idem. n° 214.

logue, les stalles de l'abbaye de Tongerloo. Or, nous lisons dans une étude consacrée aux trésors artistiques de cette abbaye, par M. Fr. Waltm. van Spilbeeck (1), que le rédacteur du catalogue doit s'être trompé et que le dessin exposé reproduisait, non pas les stalles de Tongerloo, mais celles de l'abbaye de Saint-Bernard, à Anvers, transportées à la fin du XVIIIe siècle en l'église de Wouw près Rosendael. Le propriétaire de ce dessin, M. Edm. Wittmann, étant mort depuis bien longtemps, toutes nos recherches pour retrouver ce document artistique sont demeurées vaines et il ne nous a donc pas été possible de contrôler l'assertion de cet auteur.

Quoiqu'il en soit, les stalles de l'église de Wouw sont d'un travail antérieur à l'époque où produisait Verhaegen. Elles furent exécutées, en partie tout au moins, par Artus Quellin-le-jeune (2). Notre artiste malinois n'aurait donc pu exécuter ce dessin que pendant son apprentissage à Anvers, dans un but d'étude, d'après les stalles encore en place à l'abbaye.

---

(1) Fr. WALTM. VAN SPILBEECK, *De Voormalige Abdijkerk van Tongerloo en hare kunstschatten*. Antwerpen, Drukkerij van *De Vlaamsche school*, 1887, p. 128.

(2) Chev. ED. MARCHAL, *La Sculpture*,... op. cit., p. 552, et GALLAND, *Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei*, p. 355.

Grâce à la bonne obligeance de M. J. Kalf, secrétaire de la *Rijkscommissie v. d. beschrijving der Nederlandsche monumenten van geschiedenis en kunst*, et auteur de l'excellent inventaire de l'ancienne baronnie de Breda, qui voulut bien nous envoyer les photographies de ces stalles de Wouw, nous avons pu nous convaincre de l'impossibilité de voir en ces boiseries la moindre collaboration de Verhaegen, quel que fut le sujet du dessin perdu. L'examen de quelques statues figurant à l'Exposition d'art religieux de Bois-le-Duc, en 1913, confirma cette opinion.

CHAPITRE VI

Influences subies et exercées. — Disciples. — Projets de Verhaegen interprétés après sa mort. — Excellence de son art.

Le style rubénien, traduit en sculpture et transmis à l'école malinoise par Luc Fayd'herbe, se propagea rapidement dans tous les Pays-Bas. Des défis insolents partout sont lancés à la technique sculpturale. « Rubens est transposé à travers les hardiesses du Bernin, et ce n'est point le goût le plus pur qui guide l'artiste (1) ». A Malines, les formes robustes, les mouvements fougueux et les draperies tourmentées se perpétuèrent, par l'intermédiaire de J.-F. Boeckstuyns, jusqu'en plein XVIII[e] siècle. L'influence de l'art plus délicat, plus nerveux, plus séduisant, issu de Van Dyck, et interprété si brillamment par Nicolas van der Veken, eut une action non moindre sur l'école malinoise. Les deux courants, nous l'avons vu, se fondirent chez Théodore Verhaegen, un des plus féconds peut-être et sans contredit des plus doués de nos sculpteurs flamands du XVIII[e] siècle.

Partout où il visa à la puissance et à la fougue, ce furent les exemples du paternel Boeckstuyns qui l'enthousiasmèrent. Là où il sacrifia à la tendresse languide et à l'élégance flexueuse, ce fut l'esprit de van der Veken qui guida sa main. Car le vieil imagier, le maître aimable, mort en 1709, au moment où le jeune Théodore allait entrer en apprentissage, survivait dans la mémoire des artistes malinois. Son œuvre devait plaire au XVIII[e] siècle et trouva alors de nombreux imitateurs, parmi lesquels J.-F. Van Geel. De Vervoort et de Plumier, Verhaegen hérita la noblesse romaine, qui s'affirmera

(1) FIERENS-GEEVAERT, op. cit.

dans ses admirables bas-reliefs de Malines et de Ninove, beaucoup plus que dans ses groupes et statues. De toutes ces influences parfaitement assimilées résulte un art bien personnel et très représentatif de l'époque qui le vit éclore.

L'ampleur rubénienne chez l'artiste se mitigea. L'amour des formes plantureuses s'effaça devant un penchant prononcé pour la grâce morbide. La passion du mouvement se tempéra : l'agitation intempestive se mua en dynamisme rythmique, et les lignes brisées des draperies, soulevées en furieux remous, s'assouplirent en courbes coulantes, en ondulations serpentines. Cet idéal de force, adouci en grâce, propagé au bon moment par le ciseau prestigieux de Verhaegen, devait rencontrer l'admiration générale et faire des adeptes sans nombre. Le règne fastueux du Roi-Soleil avait conquis l'Europe entière à la pensée, au goût et à l'art français. Le prestige du style Louis XIV en nos provinces flamandes avait été d'autant plus impérieux, que la renaissance y contenait en germe cet art noble mais emphatique et souverainement prétentieux. Aussi quand les fadeurs Régence et les licences Louis XV se furent imposées à l'attention de tous les peuples cultivés, la légèreté, la délicatesse et le caractère aimable de l'art de Verhaegen durent lui gagner tous les cœurs.

Il en fut d'ailleurs ainsi. Son influence durant tout le XVIII[e] siècle fut écrasante pour l'école malinoise. Elle s'étendit même au dehors. Deux générations ont vécu de son idéal. Nous avons vu que, dès 1730, il trouva des collaborateurs habiles en F. Verhaegen, Théodore et François Coppens, D. Boeckstuyns, F. Van Elewyt, F. van Basel et Théodore Fosté. Nous ignorons pourtant l'importance de leur participation à l'œuvre du sculpteur, aucune production ne nous permettant de juger de leur talent. Nous n'avons pu retrouver non plus

les liens de parenté entre le patron et le disciple F. Verhaegen (1). Pierre Valckx de Malines fut le principal continuateur de l'artiste. Il en propagea le style en formant des élèves auxquels il infusa la pensée du maître. Avec Jean-Baptiste Turner, François Laurant, Jean-François Van Geel et d'autres moins importants, cet art rayonna sur tout le premier quart du XIX[e] siècle, se heurtant alors, mais sans succomber pourtant, au goût néo-classique soucieux de la froide correction.

Non seulement la pensée de Verhaegen, mais ses conceptions, ses compositions, ses modèles, semblent avoir été exploités avec bonheur par ses successeurs, par Valckx tout au moins. Les chroniqueurs nous apprennent, en effet, que la veuve de Verhaegen conservait chez elle plusieurs esquisses, quelques projets, peu d'œuvres achevées; mais beaucoup de beaux dessins et de plans ingénieux, dont un servit à Valckx pour l'exécution de la *chaire à prêcher de l'église Sainte-Catherine* à Malines (2). Ce dessin, par bonheur, nous a été conservé et se trouve actuellement au Musée communal de Malines. C'est une composition à l'encre de chine signée T. Verhagen, et représentant *la Sainte Famille réfugiée dans une ruine*. Verhaegen s'y révèle un dessinateur habile, plein de ressources décoratives et ayant le sens des belles masses. De quelques traits sobrement distribués, mais affirmés

(1) Ce François Verhaegen était sans doute le cousin-germain du maître. Nous connaissons un François Verhaegen qui épousa, le 1 juin 1749, en l'église Sainte-Catherine, Anne-Catherine De Laen, dont il eut cinq enfants. Pouvons-nous l'identifier avec le disciple de Théodore? Un catalogue de vente de la collection Van den Eynde, en 1885, nous donne, sous le n° 990, un dessin à l'encre de chine par F. Verhaegen, représentant la chaire de l'église Sainte-Catherine, et sous le n° 996, quelques figures en terre cuite de cet artiste. Le dessin, acquis par la Ville, est de Théodore. Nous le reproduisons ici. Quant aux statuettes, nous ignorons ce qu'elles sont devenues, et si elles étaient modelées par François. Peut-être ce dernier était-il uniquement menuisier. Nous ignorons tout de lui.

(2) G. De Mayer, op. cit.

de larges coups de pinceau, il sait donner à ses projets toute la vigueur, tout le relief que nous découvrons dans ses œuvres mêmes. La chaire, entreprise en 1771 et placée trois ans plus tard, est la reproduction fidèle du dessin de Verhaegen, mais avec quelques menus changements ci et là, au gré de Valckx, ainsi que nous l'apprennent les auteurs de l'époque (1). Quoique l'exécution trahisse, particulièrement chez la jolie Vierge, l'amour des formes gracieuses que Verhaegen légua à ses élèves, l'ensemble est d'un aspect peu agréable. Le projet donnant uniquement la vue de face, avec groupe abrité par un toit de chaume, d'où surgit la cuve carrée, surmontée d'un dais feuillu, à nuage peuplé de nombreux chérubins, Valckx eut à interpréter la composition, à la compléter par les côtés latéraux et l'escalier, et ce faisant, il a alourdi l'ensemble, lui donnant une apparence cubique, tout en fragments de maçonnerie, qui manquent de pittoresque et de vie.

En 1765, déjà, Valckx avait utilisé un plan, laissé par son patron, pour élever le *maître-autel de l'église SS. Jean-Baptiste et Evangéliste.* La partie sculpturale ici comporte de chaque côté du fronton un ange accompagné d'un petit chérubin et au centre les trois personnes de la Sainte-Trinité, assises sur un nuage et entourées de génies. Dieu le Père garde très visibles les traits et la barbe fluviale des vieillards de Verhaegen. En la même église encore, Valckx éleva, en 1784, toujours d'après les plans de Verhaegen, le *buffet d'orgue,* ainsi que les *stalles des proviseurs de la confrérie de la Sainte-Trinité et des maîtres des pauvres,* qui complétaient le décor du fond de la nef centrale. Deux panneaux sculptés en bas-relief

(1) *Konstm. Wand.* M. B. 1786, p. 686. « Den nieuwen Predikstoel, waer mede den lofweerden Heer van Pyperzeel deze kerke begiftigt heeft, is een werk van Petrus Valckx, naer eene teekeninge van synen ouden Meester Theodoor Verhaegen, maer door hem naar syn goetdunken hier en daer verandert »...

sont la partie la plus remarquable de ce travail de bois. L'un représente la *Multiplication des pains*, l'autre le *Rachat des esclaves chrétiens*. Ici encore nous retrouvons Verhaegen dans l'esprit de la composition, dans le sentiment du pittoresque et même dans le groupement et dans l'expression des personnages.

Nous relevons d'ailleurs dans les églises et les couvents de Malines et des environs bien des œuvres qui rappellent l'art de Verhaegen. Si la date de leur exécution, ainsi que la facture, rèche et médiocre parfois, nous empêchent de songer au maître, on sent pourtant qu'il laissa sa dernière pensée dans des esquisses vibrantes, utilisées après sa mort par les deux générations suivantes.

La physionomie artistique de Théodore Verhaegen nous apparaît à présent comme celle d'un artiste génial, mais incomplet peut-être, d'un incomparable artisan, créateur d'un art sain, fort, abondant, exempt de mièvrerie, frisant parfois le maniérisme propre à l'époque, sans jamais y verser pourtant. Son vérisme puissant et raffiné, son habileté séduisante et généreuse, son sentiment délicat et émouvant le mettent en évidence au milieu des probes ouvriers d'art que connut le XVIIIe siècle flamand. Mais c'est son imagination prodigieuse et sa fécondité créatrice qui l'élèvent au-dessus de son époque et font de lui une des grandes figures de l'art baroque du Nord. D'autres, autour de lui, ont été hantés par le désir de perfection, de prestige technique et de beauté sincère; mais le don d'émouvoir, qui n'appartient qu'aux grands artistes, leur a manqué, et c'est ce qui les fera confondre toujours dans la grande masse d'artisans sans personnalité saillante, dont la science ne dépassa guère l'habileté pour ainsi dire manuelle.

Verhaegen fut un de ces génies libres, indépendants, originaux, un impulsif, un spontané, dont les étrangetés ont pu déconcerter le public, mais qui séduisit les foules

autant que les dilettanti, par la sensualité et la force avec lesquelles il manifesta la joie de vivre si marquante de son époque et de sa race. S'il a sacrifié parfois à la déformation adipeuse des modèles chéris par les prosélytes du style rubénien, toujours il les a parés de beauté et de tendresse. Malgré sa prodigalité en traits de force, il a su modeler tout en grâce et en suavité. Comme la généralité des artistes flamands, Verhaegen aima l'enfance dodue et la femme potelée, un peu replète. Dans la plupart de ses œuvres, comme dans celles du Bernin, se trahit « la volonté de rendre très nettement apparente la souplesse et la mobilité de la chair, de lui enlever cette rigidité, cette dureté que prend presque inévitablement la traduction de la nature dans les œuvres de marbre » (1) et, nous pouvons l'ajouter sans crainte, dans les sculptures sur bois. Ses anges ou amours, — on ne sait trop chez lui, comme chez tous les artistes de l'époque, où finit l'un et où commence l'autre, — sont de délicieux oiselets turbulents, espiègles, frétillants et rieurs. Ses bambins, eux, sont pétulants et nerveux, graves et attentifs ou apeurés et mutins; à moins que, soûlés de lait, ils ne se soient assoupis sur le sein de leur mère, dans une détente complète de leurs jeunes membres grassouillets. Et dans cette chair devenue molle, Verhaegen enfonce les doigts maternels, donnant ainsi l'illusion parfaite de la nature et se révélant un virtuose consommé dans l'art d'animer la matière. Ses bas-reliefs, mieux encore que ses statues peut-être, sont éloquents sous ce rapport. A côté de la grâce attendrissante de la femme et de l'enfance, nous avons reconnu chez lui la mâle beauté de l'âge viril et la majesté tranquille de la vieillesse.

La draperie, nous l'avons vue brisée en plis larges

(1) Marcel Reymond, *Le Bernin* (Les maîtres de l'art). Paris, Plon, p. 27.

et profonds, dans des étoffes enveloppantes et lourdes; nous l'avons vue froissée aussi très finement, dans des tissus légers, moulant les formes qu'elle révèle souples et mobiles; nous l'avons vue sinueuse, enfin, et toute vibrante de vie charnelle ou d'agitation aérienne. Mais toujours elle nous est apparue naturelle, saisie sur le vif dans les mouvements les plus fugitifs de l'être animé. Très souvent Verhaegen se passa de modèle, dit-on, négligeant volontairement tel ou tel détail, s'autorisant avec la nature des libertés très osées peut-être et qu'un néo-classique eut réprouvées. Ces libertés, toutefois, nous l'avons constaté, lui réussissaient souvent et, à part quelques défauts de proportions qu'aisément il eut pu éviter, l'œuvre de l'artiste se dresse devant nous prestigieux, empreint d'une saine vigueur et à l'abri de tout mesquin reproche.

Verhaegen eut au plus haut degré le sens des masses harmonieuses et des jolies silhouettes. Il s'est révélé un décorateur opulent et généreux, par essence, par instinct, et comme tel il vécut intellectuellement dans le faste et dans la pompe. Il enfanta son œuvre, avec des caractères inquiets, orageux, frôlant le précipice où le déséquilibre le guette; mais avec son habileté étourdissante, jamais il ne dépassa la mesure sans laquelle il n'est point d'art absolu. Le décorateur, chez lui, est prodigieux de ressources et de trouvailles, et dans ses rampes d'escalier, dans ses décors d'autel ou dans ses cadres de boiseries, les coquillages, les volutes et les rinceaux, qui en plein XVIII[e] siècle demeuraient volontiers du plus pur style Louis XIV, peuvent rivaliser avec les créations les plus opulentes de l'art français.

L'horizon de Verhaegen fut plus vaste, certes, que celui de son initiateur dans le culte de l'élégance et du sentiment, Nicolas van der Veken, mais il est loin d'avoir promené les regards sur tous les points que sa virtuosité

mettait à portée de son rayon visuel. Avec un superbe dédain, il négligea bien des coins du domaine dont il aurait pu revendiquer la maîtrise ; il délaissa tout ce qui n'était pas sincèrement gracieux, aimable et expressif. Ce fut sa véritable grandeur.



TABLEAU CHRONOLOGIQUE

Années	Événements notables	Œuvres principales
1700	Naissance de Verhaegen.	
1713	Mort du père de Verhaegen.	
	Entrée, comme apprenti, chez Boeckstuyns.	
1720	Verhaegen est reçu maître.	*Monument de Roosen,* jadis à l'église de Leeuw-Saint-Pierre.
1721 à 1723		Collaboration à la *chaire à prêcher du prieuré de Leliëndael.*
1725	Verhaegen et sa mère prélèvent une rente sur deux maisons.	
1729		*Anges portant un ostensoir* au mur extérieur de l'église Saint-Rombaut (perdu).
		Epitaphe de Kerrebroeck à l'église Saints Jean-Bte-et-Ev. (perdu).
1730	Les fabricants de cuir doré de Malines s'assurent les services de Verhaegen.	*Banc d'œuvre méridional* pour la même église.
		Statue de saint Jean l'Evangéliste de la porte du Petit Béguinage (perdu).
1732	Mariage de Verhaegen.	
1736		*Confessionnal* et *boiseries* de l'église de Ninove.
		Chaire de l'église saints Jean-Bte-et-Ev.
		Chaire de l'église de Lokeren.
1736-1737	Travaux pour la ville.	
1739	Concours pour la chaire de Saint-Bavon, à Gand.	
1743 à 1746		*Chaire* de l'église N.-D. d'Hanswyck.
1743-1744		Quatre *statues en pierre* pour l'église Saint-Rombaut.
1744		*Banc d'œuvre septentrional* à l'église saints-Jean-Bte-et-Ev.
1749		*Autels et boiseries* du transept à l'église de Ninove.
1751	Verhaegen achète sa maison.	
1753		*Statue de la Vierge* de la rue de l'Empereur.
1754	Mort de la mère de Verhaegen.	
1755 (?)		*Autel de S. Nicolas* et boiseries avec bas-relief à l'église de Termonde.
1758	Verhaegen vend sa maison.	
1759	Mort de Verhaegen.	

BIBLIOGRAPHIE

EMMANUEL NEEFFS, *Histoire des sculpteurs malinois.* Gand, Vanderhaeghen, 1876.

ID., *Inventaire historique des tableaux et des sculptures se trouvant dans les édifices religieux et civils et dans les rues de Malines.* Louvain, Fonteyn, père, 1869.

Chevalier EDMOND MARCHAL, *La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges.* Bruxelles, Hayez, 1895.

LÉOPOLD GODENNE, *Malines jadis et aujourd'hui.* Malines, L. & A. Godenne, 1908.

ALPHONSE GOOVAERTS, *Les œuvres de sculpture faites aux XVIIe et XVIIIe siècles, pour l'église du prieuré de Leliëndael, à Malines,* dans le Bulletin du Cercle Archéologique de Malines, 1892.

HENRY ROUSSEAU, *La sculpture aux XVIIe et XVIIIe siècles.* Bruxelles, G. Van Oest et Cie, 1911.

HENRY RAEPSAET, *Sculptures en bois de l'église Saint-Laurent, à Lokeren,* dans le Messager des Sciences Historiques, des Arts et de la Bibliographie de Belgique, 1854.

T. Comte DE LIMBURG-STIRUM, *Notice sur l'église et l'ancienne abbaye des Prémontrés, à Ninove.* Dans le Messager des sciences historiques,... 1874.

E. SOENS, *De kerk van Ninove en haar mobilier.* Dans les Annales de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand, à Gand, 1907, t. VIII.

C. POUPEYE, *Nicolas van der Veken, sculpteur malinois du XVIIe siècle.* Malines, L. & A. Godenne, 1911. Paru dans le Bulletin du Cercle Archéologique de Malines et dans les Mémoires du Congrès Archéologique, 1911.

JAN BROECKAERT, *De dood van Saphira, beeldhouwwerk in de O.-L.-Vrouwkerk te Dendermonde.* Termonde, A. Du Caju, 1907.

***

Korte levens-bescryf van groote mannen, gebortig van Mechelen, bij een vergaedert ende opgemaekt uyt diversche scryvers, door

Egidius-Josephus Smeyers, konstschilder, en door H.-D. V. N. (Van den Nieuwenhuysen), priester. (Ms. Arch. Malines, DDXVI et aussi collection Fr. De Blauw, Malines).

Catalogue ofte naemlijst der Konstschilders ende Beeldhouwers der stad Mechelen, met eenige aanteekeningen hun aangaende, bijeen vergaedert uit de annotatiën van wylent d'heer Greg. de Maeyer. (Arch. Malines), copie par Schellens (coll. Fr. De Blauw, Malines).

Konstminnende wandelinge wezende een kort beschrijf van alle hetgene dat binnen Mechelen in de publieke plaetsen te sien is, met een korte aenteekeninge van de principaelste wercken, enz. MDCCLXXX (Ms. Bibl. R. Bruxelles, N° 17232). Ce *manuscrit* de H.-D. Van den Nieuwenhuysen a été publié dans le *Wekelijksch Bericht van Mechelen,* années 1783 et suivantes.

Historische saemen-spraeke over de stadt van Mechelen, tusschen Pipinus ende Ludolphus de selve stadt door-wandelende. Mechelen, Van der Elst, 1775. (Exemplaire avec annotations par Azevedo, auteur du livre; collection Fr. De Blauw, Malines).

Extracten uyt het proces tusschen Meester Lucas Fayd'herbe ende de kerkmeesters van de Metropolitane kerke van St-Rombout. (Ce manuscrit de la collection Fr. De Blauw est complété d'une suite de biographies d'artistes).

Jaerboeken der Parochiekerk van de HH. Joannes-Baptist en Joannes Evangelist binnen Mechelen, getrokken en bij een vergaedert, enz., door den Heer Gaspar-Josephus de Servais (Ms. Arch. Malines, EEXXIV).

Albums d'aquarelles, collection J. Schæffer. (Arch. Malines).

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES



Malines. — Imp. L. & A. Godenne, Grand' Place, 30.


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 01 23 07 017 9